

هناك.. من سيغيب في غبار السوء والكلام!*

إبراهيم الجراي *

ما من موجة تخرج من غبابها إلا لتفصل
الأرض من الدران علفت بها، هنا، تتكشف
بسالة العدل عن جمال التضاد، وعن شرف
الجزارة التي اعتلت وفوقها الفذ بوجه الخراب.
وكأنه أن لهذه المهرة الجريح، أن تصل..
أن تشق عيب السماء بصوتها الجراح..
أن لها أن تلتذ بزمام الشكيمة، صليمة
وصابرة، إلى ما يهين الدليل للغاية التي تصل
إلى تخوم الضوء، هناك، حيث يتولى المصير،
بشياهه العارم، أمر المستظنين، والمتحلقين،
وعيدة المال.. وتندفع إلى مصيرها مثقلة
بطماينة كاذبة فلول العيب، الذين اعتادوا
الوضاعة طريقاً للمنافع، والرضوخ، للعدو
وأضحأ،

إنه موثق الأرض مع ابتلالها.. الأرض التي لا
تتعب خوفاً إلا على أبناء الحقول، لا أبناء الرخام،
من يننون كميناً لأنفسهم.. حيث لا يجد كذباً (بتلالاً)
في لغة المذبح، ولا دوائر تستطيل لتشمل عجل
النظام وتذليه.

إنها البقاعة الجسورة التي ستحدد الضربة التي
في مقتل، وتقود الخطأ إلى صواري الصواب، ومن
خلفها تصدح أناشيد الحرية، ليصبح الطير..
والسيف.. ميرزة الفايضين على وجودهم،
والمتشبهين بما يفضح هذا الوجود الخطأ.

والملوك الخطأ

واليقين الخطأ.

نعم.. إن أرض الكفاية تفيض من غوتها
الطويلة.

.. والعدو مستقراً،
.. والعدو بين بين،
.. سبيلاً لخيلة التراب،
.. والفرار،
.. واللغة،
.. والعدل.

أولئك من سلموا زمام الأمور لمن يعرفون هي
مباحج الوضاعة وترف اليقين الكاذب.

إنه موكب الريح وهو يقتلع الزؤان
والحقول والهالوك. الريح التي تحدد مصير
العش، الياهم، الجاف الذي يتبدى، لحين، غور
ذلك.

خارجية تقولت على الكرامة الوطنية إلى حد لا يطاق. وترافق هذا التفلور مع عناد وإصرار من السلطة على استمرار ارتكاب الأخطاء الفادحة في سياقت متعددة دون أي وقفة للمراجعة والمحاسبة، وتحقيق الإصلاح بأدوات وطنية ذاتية ليس فيها مساحة للتدخل الخارجي والإملاءات الخارجية التي جريها شعب مصر طويلاً منذ منتصف السبعينيات في القرن الماضي.

وتستمر الأستاذة سميرة المصالحة في التوصيف تقول:

إذاً، ما حدث بكل وضوح يمكن اعتباره انتفاضة للكرامة الوطنية، وإن ثبتت في بعض المظاهر وكُنَّ الانتفاضة هي انتفاضة مطلوبة، ذلك أن السلطة هناك كانت قد رُفِعت مفهوم القرار السياسي في الشأن الداخلي والخارجي، على حد سواء، للإرادة الأجنبية، وصار من المعتذر إلى حد الاستعانة، الفصل بين ما هو داخلي وما هو خارجي، وبات كل مواطن مصري يشعر بهذا الارتباط الثقيل بالهوانة والإذلال الذي بلغ درجة التعمد من الخارج ومن السلطة ذاتها في أن معاً..

انتفاضة الشعب المصري مباركة مهما طالت ومهما تأخر حصادها، وستبقى تمشياتها ودماء شهدائها وجرعها تخطط الطريق أمام القادم لحكم مصر، وتعلن للأميركيين والصهاينة أن المعادلة في منطقنا تحدد نتائجها كفة الجماهير العربية، التي أعلنت بثورتها في مصر وقبلها في تونس انتباء قدرة الجسد العربي على تحمل الضغط بكل مقاييسه، معلنة أن العاصمة مستجتاح كل أركان الانتفاضة المرتعنة للمشروع الأميركي - الصهيوني في عالمنا العربي.

[سيرة المسلمة "شربين" ٦ شباط ٢٠١١م].

أما المحتلون الذين يتباكون كتباً على المتاحف، خشية، على كثرها من (الرصاص)، فهم حرايين الخديعة، بأشكالها المتسيرة والمفتوحة. المستوطنون هنا أو هناك من الخلل والخلل وأسيف الحثرات، أولئك الجاهلون الذين يتجاهلون الحقائق التي لا تستحصى على التفسير: أن لصوص المتناف هم من يعرفون أسرارها ومداخلها ودرجتها. وأن لصوص البنوك هم من يملكون مقاييسها، ويعرفون خرائطها، ويتحرون، بهذو العارفاً أبواب أقيمتها. فانهيب من مكاد المارفين بمداخل النهب.

كل شيء وصل وانحداً لا يحصل التأويل والتأويل:

* رطابة سياسية قائمة على وهم استقرار عياني كاذب. وسلطة تنزها بمطامعها، التي ستعود حتماً إلى تصعد لا يمكن احتواؤه، وإلى صورة للتسلط خلاعة ومعلمة.

ينهض الفيل فيها، تنهض الغنم.

ينهض عمال التراحول، والهالشيون، والفتية الجسورون.

ينهض الشعراء والمبدعون، ينهض أساتذة الجامعات:

[ألف وخمسمئة أساتذة جامعي، يتجهون مسيراً على الأقدام من جامعة القاهرة، إلى حيث يصلون: سلطة الحرية ميدان التحرير...]

نعم.. التاريخ بسنعه [ميدان بارز] معنى ومكاناً.

مئات الإعلاميين، العاملين في مبنى الإذاعة والتلفزيون:

منهم من يظهر ضد ما يقول إنه تغطية للتلفزيون السيئة للمظاهرات، ومنهم من يستقبل احتجاجاً على ألهمجية ومعداة الشعب..

مصر تنهض من غفوتها، ليتفصح الفصد، ألس الكاميرات، وأمام أعين الملايين، يتضامن كالمستنق، ويغيب في غبار الكلام، لتعود مصر إلى أمثها

إلى لنهها

إلى ترضها.

لقد أصبح كل شيء واضحاً بجلاء لا يقبل التأويل:

— "كفة الجماهير ترجح". كما كتبت بصوابية وثقة الإعلامية السورية سميرة المصالحة في افتتاحيتها لـجريدة "شربين".

ثمة أسئلة يحفر صداها طويلاً على ماهية الدوافع الجوهرية، التي دفعت الشارع المصري للانتفاض على السلطة، وعن مدى طغيان السلطة على الدولة، ليس على المستوى المفهوم فقط، وإنما أيضاً على المستوى الإحرائي، أي مدى طغيان السلطة على القانون وعلى مقدرات البلاد، وعلى الحريات العامة (والحقوق المدنية)، وأقبل ذلك سكوت السلطة على المهانة التي كانت توجه كل يوم إلى الدولة المصرية من أولئك القابضين على خيوطها وقوت شعبها وقررها المبيادي الوطني.

ولعل النقاش في هذه المسألة والبحث والكتابة فيها هو واحد من الأمور التي تحتاج إلى مساحة واسعة وثقة بقلة كيلا يعسط النقاش في فتح الموقف السياسي المسبق...

لكن في كل الأحوال فإنه من الواضح والجلي أن اجتماع العناصر المتحدة هو الذي وقف خلف هذه الانتفاضة الجماهيرية الواسعة، إذ إن الجماهير باتت تشعر بجديّة وحساسية عالية أن عيشها ومصيرها وازدأقها ليست رهناً بوليتها، ولا حتى بالسلطة الحاكمة، وإنما رهن بإرادة

الصمت شبيه الخفاف، تفاحة الخطيئة ..
ظيطن كل ذي بقرين حكمته التي لا تموت ..
وليدرك كل ذي غايبة منعة الهاتف الذي
سيمضي إلى آخره ..
مشغلا وتاريخه بالانفاس ..
طوبى لتلك الأرض!
طوبى لذلك الحشد!
طوبى!!

" ثقة بالنفس كافية واستقرار كاتب تدعسه
مظاهر ضلالة ومضلة، تقوم على أرضية هشة،
بغلي، كما وصف أحد الكتّاب التقدميين، تحتها
البركان ..
" قلق إسرائيلي، وتحليل أمريكي،
مفصوحن بدعايات تجاوزتهما الساحة ..
ماذا على الثقافة إذا؟ ماذا على المبدعين؟
ماذا عن الموقف الذي ينسج من يمسك بالأرض
والإنسان؟

السرد والوصف وبوطيطة الرواية (النقد الروائي عند جابر عصفور)

د. عبد الله أبو هيف

التجه الناقد المصري المعروف جابر عصفور إلى النقد الروائي في ثمانينيات القرن العشرين، أثر استغراقه في نقد الشعر بخاصة ونقد النقد ونظرية الأدب بعامة، واعتنى لأول مرة بروايات الأديب نجيب محفوظ، وكتب عن نقاده في مجلة "لصوف" (أبريل ١٩٨١) وعن "عالمه" في مباحرة القاها في العاصمة الإسبانية مدريد في شهر (أكتوبر ١٩٨٩)، وما لبث أن رمت مكانة الرواية في الأدب العربي الحديث، فقد تصدرت الأجناس الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، بوصفها "مرآة المجتمع المدني المساعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة تقاضيه التي لا تزال إلى اليوم، مفترقة بخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها المردي العربي في إبعاده المناقضة للإبداع والتقل، محاولة غيرها من روايات الدنيا العريضة التي قاسمتها الهموم نفسها" (ص ١٢)، وهذا ما أطلقه جابر عصفور في كتابه المقترود "زمن الرواية" (الصادر عام ١٩٩٩) الراسد لقضايا الرواية العربية من نشأتها في القرن التاسع عشر وتشكلاتها وتطوراتها حتى أصبحت لبوان العرب المعحدثين، والإبداع الأكثر تمثيلًا للعصر الحديث وتعلقاته التاريخية والواقعية والثقافية.

الحديثة، نفاعاً عن عقل الاستنارة وتجسداً لقيم الحرية والعدالة والتقدم، منذ أن نشر الشيخ رفاعة الطهطاوي "تخليص الإبريز" عام ١٨٣٤،

١ - صدارة الرواية:

افتتح جابر عصفور الكتاب بحديثه عن الأجناس الأدبية وتعريفاتها الفكرية والفنية، وإقبال الأدباء على كتابة الرواية في بداية النهضة العربية

"باحث ونقد من سوربة أسبق نقد الأدبي لصحت بهامسة لاحتقة

للقراءة لحركة الإبداع العالمي، فنحن نعيش في عصر النهضة وزمنها (ص ٣٥).

ثم أصبح جابر عصفور عن مبرغات عصر الرواية في النظرية الأدبية، على أن الرواية العربية بلحمة عن الهوية، "وتقلعت علاقات الذات القومية بتراتها العربي مع علاقاتها بحاضر الآخر العربي داخل فضاء الرواية العربية" (ص ٣٨)، وعذت الرواية فن المدينة العربية الحديثة وتواصلها مع التريف في الوقت نفسه، على أن القرية هي "المعبر إلى المدينة، أو امتدادها، أو مجلس الأصداء التي تتردد بها أصوات المدينة، أو المفعول الذي يتعدى إليه فاعل المدينة" (ص ٤٥).

مثملا زاد هوس التغير في علاقته بلحمة البحث عن الهوية في أبرز الروايات العربية. وأبان مقومات الرواية ومفرداتها التي جعلت العصر زمن الرواية، وقد انقسم المجال المعرفي العلم، إلى مجالات أربعة مثل علوم السر والوصف وببؤفقا الرواية ودراسات الزمن والمكان .. الخ، وتتضمن هذه المجالات داخل الإطار الدلالي "لمستطوع التغير في علاقات تضم الأطراف المتجاوبة والعناصر المتناظرة في شبكة متوزنة الأبعاد والمكونات" (ص ٥٤)، وتغير كذلك عصر الشعرية في الرواية التي تنطق زمن الرواية، إذ تهيمن الشعرية على الوظائف في الرواية، وتقلت "رواية البوح التي يجاوز معناها معنى رواية السيرة الذاتية وإن انحازها كلها أو بعضها" (ص ٥٦)، وانتشرت هذه الرواية في الأدب المعاصر إلى حد كبير. وجعلت الرواية بالمؤلف المعلن والمؤلف المفسر تحلي مراهبا الوعي وفلاوعي، وللإيمان عن الخصص لدالة، وتزأمن محتويات الوعي، والتقليل بين الشعرية والفلاوعي في البنية الحوارية التي تجعل الرواية قفزة على تجسيد سبيل مؤامرات من النفس والاتجاهات والموازيات والتقلبات التي لا حد لعلاقاتها الفكرية (ص ٥٩).

ولدت لحظة المفارقة المعرفية بين حلم الرواية وجهالة الواقع الذي يجهض الرغبة في زمن الرواية، وظهرت تفتيات السخرية والمعرفة السخرية أو الداعية، والزمنية .. الخ، لإقصاء عيون التصعب وقمع كل محاولة لتحرير الخيال الروائي، حتى أن الرواية العربية حطت بدموية النسبية في الرواية الواقعية، ثم في الرواية الطبيعية بلوغا لرواية الحداثة وما بعدها.

٢ - تاريخ الفن الروائي العربي:

عرض جابر عصفور لتاريخ الفن الروائي العربي وعلامته المميزة، فقد عوملت بالتقليل من شأنها في النصف الأول من القرن العشرين، ثم

وفرنسيس فتح الله المرائش "غاية الحق" علم ١٩٦٥. وعذت الرواية، في نشأتها، "تجسيدا لمقتلثة الاستنارة التي ابتنى عليها مشروع النهضة في محاولته تأسيس الوعي المدني وإشاعته بين أبناء الأمة" (ص ١٢).

احتلت الرواية العربية موقع الصدارة في الإبداع الثقافي برمته، لتجسيدا فعل التحرير الخلاق لتسوي الفرد والجمعي من جهة، ومواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة من جهة ثانية، وطرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذري من جهة ثالثة، بما أن زمننا "هو زمن الإنشئة التي تعني أولوية العقل في إدراك المعرفة، وتقبل منطق العلم في تحديث العلم، وتحرر الفكر الذي يضع كل شيء موضع المسائلة" (ص ١٨)، وأسهمت هذه الأسئلة "في انتقال المجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن هناك للتخلف إلى ذري التقدم" (ص ١٨)، وتبدى ذلك في القمع والعنف لعدد من الروائيين العرب، وأورد المثال المومع وهو جريمة الإعتداء على رمز ثقافي عربي هو نجيب محفوظ "منارة الرواية العربية الحديثة"، لآلهامه الحائر فيما كتبه في روايته "أولاد حارتنا" عن الإسلام، بينما ينتسب تفكيره الروائي إلى العلم والحقق لدى ترميزه لـ "عقود" في الرواية المتميزة. وأشار إلى ولادة روايات عربية كثيرة من جحيم القمع وإبداع المغامرة والمواجهة، حتى تفجرت رواية المسجن ورواية القرية ورواية المنفى لتوصيف القمع والسدوان والعنف والفساد والهموم له رقة الضاعلة على الوجود العربي برمته، وتصور في ختام المفتاح أن زمن الرواية العربية، "هو الذي جعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين في بحثهم عن المعنى والقيمة في عالم يهتز فيه المعنى، وتضطرب القيمة" (ص ١٩).

علاج جابر عصفور النثر القصصي وتطوراته من التقليد إلى التحديث، ويبرز فن الرواية وتوليدات مستوياتها السردية، كالاستنارة والتلقائية والمضمومة والتأخرة وغيرها. وأوضح دلالة منح جائزة نوبل للادب لتجيب محفوظ على أنها "كاشفة عن بنية الوعي العربي المعاصر، في أكثر من مستوى من مستويات خطابه السياسي والاجتماعي والثقافي" (ص ٢٥ - ٢٦)، والدلالة الأولى أن نجيب محفوظ روائي، وليس شاعرا، والدلالة الثانية إكمال التفسير لدى ميل اتجاه الجائزة العالمية إلى مبدعي الرواية بشكل عام، فقد منحت الجائزة للروائيين بالدرجة الأولى، وأكدت الدلالة الإحصائية أن الغالب على حركة الترجمة هو فن القصة - الرواية، واقتراها بالذلات العلمية لجائزة نوبل، "من حيث هي مؤشر على الاستجابة

طرفة غير مسبقة، أو الإسهام في شيوع الرواية العربية عالمياً إلى أبعد مدى، وحضور الرواية العربية في العواصم العربية كلها، وأن نجيب محفوظ أصبح الرمز الساطع للاستعارة الإبداعية التي أصبحت طليختها الحسرة، والزمن المضيء للإبداع العربي الذي يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمقارعة الخلافة والمساءلة الشجاعة، فضلاً عن امتلاك القدرة على مطاردة خفايا الضلالم " (ص ٨٢)، ووجه تسميته إلى نجيب محفوظ في عيد ميلاد نوبل المأسر (الجانزة)، "تأكيداً لحضور العقل العربي في جركته المتمردة، خصوصاً في تأنيبه على قوى الإطعام والتخلف والانتهاج حلساً بالمستقبل الواعد الذي يستبدل بالضرورة الحرية وبالإلتحاق القديم بالإبداع الجديد" (ص ٨٤).

٣ - التنظير الروائي:

اعتلى جابر عصفور بمسائل التنظير القصصي والروائي في النقد الأدبي العربي الحديث من الترجمة والتعريب إلى التكليف على وجه الخصوص، ونظر في "نظرية الأدب" عند جونان كولر، على "أن دراسة السرد أصبحت فرعاً ناشطاً، فعلاً، يمارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بعد عام" (ص ٨٧)، فقد أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتماداً متزايداً على نظريات البنية المردية بلغة كولر.

والصح إلى المعاصر الأخرى الرئيسية مثل نظرية الأدب "الزينة وبتيك وأوسن واين، وأشار إلى أن واضعاً الكتاب أضاف أن الحضور مستقل ومتزايد لنظرية السرد Narratology، وصار هناك تاريخ واسع وتنظير دقيق لهذه النظرية، وكسر في "مأسرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة" (القصيدة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٢)، قالت: إن المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هي المرحلة البنيوية خلال عقدي المسعينيات والثمانينيات، والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية المنقحة على نظريات السرد الحديثة وما بعد الحديثة، كما تجلى ذلك في تحليل السرد الأسطوري عند كلود ليفي شتراوس في كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية" (١٩٥٨)، وفي معرفة منهجيات السرد وأبعاده عند إلماس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة" (١٩٨٦)، وأشد بومودج التفسير التاريخي للسرد بوصفه المنطق الأعظم للمنظور القصصي والروائي، "أي الطريقة التي تظهر بها القصة كيفية حدوث شيء من الأشياء، واسئلة بين الموقف الاستهلاكي للحدث وتاريخه ونتيجته بطريقة تؤدي معنى من معاني الوجود" (ص ٩٢).

تفحمت الرواية العربية في النصف الثاني من القرن نفسه إلى شموليتها للوعي الذاتي الخاص والعلم، ومع حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، دخلت الرواية العربية إلى الأفق العلمي، مما دعاه إلى الإشراف على جامعة القاهرة عام (١٩٨٩) على أول مؤتمر قومي ينعقد في القاهرة عن الرواية العربية تكريماً لنجيب محفوظ، فقد هيمن الشعر على الدراسات الأدبية العربية لعقود عديدة، وأشد بجوبل مسهر القصص التي كتبت أول من منح دراسة الرواية العربية شرعية الوجود في الجامعات العربية، وأولها إشرافها على أطروحة الدكتوراه لعبد المحسن طه بدير بعنوان "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٢٨"، وذكر الملتقيات السابقة للالتفات للنظر في الإهتمام بمكة الرواية العربية العالية، مثل ملتقى "الرواية العربية: واقع وأفاق" المنعقد في المغرب بإشراف محمد بركة، وندوة مهرجان قبس الدولي بتونس "الخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا"، وتناول النقاش الأكاديميون والروائيون الكتابة النظرية والتطبيقية عن الرواية العربية منذ سبعينيات القرن العشرين، وأشار إلى مثل هذه الكليات في مصر وتونس والمغرب، وخص منعم الموسوي بقدير كتيبه عن الرواية، ولا سيما محاضراته "عصر الرواية: مقال في فنون الأدبي" عام ١٩٨٥ في بغداد، لأنه أكد فيها أن النوع الأدبي للرواية أثبت قوة خاصة "على أن يكون في مقدمة الأنواع الأدبية وأكثرها دينوياً، وإن الرواية تقدر على تحمل نبض العصر الذي هو نبض التنوير" (ص ٧٤)، وأصدر منعم الموسوي كتابه "عصر الرواية" سنة ١٩٨٦، وأطلق على الراعي على الرواية العربية صفة ديوان العرب المحدثين، "مستخدماً جذر الاستعارة نفسها التي استخدمها نجيب محفوظ حين تحدث منذ ما يزيد على خمسين سنة، عن الرواية بوصفها فنّ العديد الذي يوفق بين شيف الإلماس الحديث بالحقق وحيله القديم إلى القول" (ص ٧٦).

أصبح جابر عصفور، أكثر من مرة، عن مكانة نجيب محفوظ في ترسيخه الفن الروائي العربي، وروى فرحة الغمير، بنبلة جائزة نوبل، وأنه أطلق وغالي شكر في الطرقات كالمجاهدين من الفرح، واتفا على اللقاء مع أسداه آخرين في مكتب صديقهما فاروق خورشيد بيب اللوق، للاحتفال بلقب محفوظ، وأقر أن الرواية العربية لم تكن مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فناً بلا جذور في الميراث الحديث أو القديم، وعند دلائل فوز هذه الجائزة، وهي زدهل حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مميوق، وشيوع الرواية العربية في الخطب الأدبي العالمي وتزايد حضورها الواعد في المشهد الإبداعي الشامل للتركيب الأرضي، ويزود كتيبة المرأة إرلاً خلاصاً، ودفع حركة الترجمة إلى

٤ - رواد السرد:

تتلول جابر عصفور بالدراسة والتحليل رواد الفن القصصي من خلال إصدار المجلس الأعلى للثقافة في مصر، سلسلة عن هؤلاء الرواد، الكاتب صبري حناظ بالإشراف عليها، ومنهم فرنسيس فتح الله مرآت، وسليم البستاني، وعلي مبارك، وفرح الطنون، والصوليحي، وأليس البستاني، وزينب فوزي، وليبية هاشم، وأحمد خير سعيد، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى جلي، ومحمد لطفي جمعة، وأكد أن نشأة القصة العربية مرتبطة إلى أبعد حد بحركة الاستنارة العربية.

وأوضح أن الرواية تصدرت على القصص، مثلما نظر الرواد إلى فنون القصص وضعت فيها. ثم مهد الرواد الطريق للأجيال اللاحقة بفضل تجميع محفوظ وإبداعه القذ، وقد رأى في القصة شعر الدنيا الحديثة لازهرة بإبداعات العلم وكشفه، و"فتحت أسلم الأجيال التي تلمست منه حرية التحرير وتذوعه ما أضف إلى عوالمه الباهرة" (ص ١٢٧).

وتوقف عند تجربة محمد حسين هيكل ومواقفه من الأبعاد السياسية في كتابه، مما يبعد، مثل كتاب كثيرين، بينه وبين التفرغ لفن القصص والانفتاح له رغم أهميته التي ظلت تلح على وعي هيكل (ص ١٣٨).

أبرز جابر عصفور حضور المرأة في القصة من خلال مناقشته لما كتبه محمد عبد الله عريان، في توصيف علاقة من القصة بالمرأة في الشرق، وأهميته في تأسيس إمكانات الحوار، وممازاة حتى الاختلاف، والمغايرة، والتسامح إزاء التجريب والمغايرة، وتشجيع الحوار في مسئولياته السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية " (ص ١٤٨).

شرح تلوات الأجناس الأدبية من الشعر إلى الرواية عند مناقشته لكتاب عباس محمود العقاد "في بيتي" (١٩٤٥)، فقد "ظل العقاد على إيمانه التقليدي بأولية الشعر، وتذني القصة بالقصص إلى" (ص ١٦٥)، وحلوه في هجومه على القصة توكيدا على تصدر الرواية للأجناس الأدبية كلها، واستناد ما كتبه نجيب محفوظ في الرد على العقاد، في مجلة الرسالة (العدد ٣٥ - ٢ سبتمبر ١٩٤٥)، وأدغمه في الكتابات النقدية للآفاق المنافية لهذا الهجوم، وأورد نماذج لأحمد إبراهيم الهواري في كتبه "مسار نقد الرواية في الأدب العربي الحديث"، ونظر مليا في المجادلة العقادية إزاء منطقة المسكوت عنه، وسرعية الفن القصصي، والواصل بين زمن الرواية وزمن العلم، والوعي بالتفكير الروائي، ومعرفة روح العصر، على أن فن القصص، وأوله الرواية، هو "الأداة الملائمة

أوجز حديثه عن التطوير الروائي، على أن مما رسمته النقدية حاملة الأبعاد النظرية الأدبية بعلمة وعلم السرد بخصاصة، فقد سبق أن ألف كتابه "نظريات معاصرة"، وأصل فيه نظرية التعبير من حيث أوازمها وتطورها واختلافاتها، اهتماما بالنقد الموضوعي السرد الذي يجمع بين معطيات النقد الجديد وبين خصوصيات علم السرد دون قطيعة مع الموروث السرد، ونالش البنوية التكوينية التي أطلقها لوسيان غولسمان، وعزها باسم البنوية التوليدية Structuralism Gen'etique وركز على تعبيراتها عن رؤية العالم والوعي الممكن في الفضاء الروائي وبينته الفنية، على أن هذه التعبيرات لا تتألام مع الأجناس المركبة، بل تنصع عن المحتوى الروائي عند تحليل مبناه. ونالش ثلاثة جوانب رئيسة دأبة للمنظور الروائي من داخل البنية النصية، وهي ممارسة البنوية التوليدية واختلافها عن التحليل النفسي، والاتجاهات الروبوية التي تقتصر على التمثيل بعلمها، مثل النقد النفسي والنقد التفريخي والنقد الواقعي... الخ، بالإضافة إلى مساهمة هذه البنوية التوليدية عن الأفكار والمفاهيم والنصيرات والنظريات والشخصيات في أي زمان ومكان وفق الأجناس المركبة فحسب، ونادى "بالنقد العربي المعاصر طرفا فاعلا في حوار خلقي، يسهم في تأسيس أصول نظرية وممارسات تطبيقية عميقة الأثر في تجديد النقد الأدبي العربي، والتحول به عن أفق القصة والاتباع إلى أفق الاستقلال والابتداع" (ص ١٨٥).

هذا هو جوهر نظيره النقدي الروائي الموازي بين التراث العربي وتراث الإنسانية من جهة، وبين البنية الروائية ومحتواها من جهة ثانية، وبين تماثل تشكلات المبنى وتعبيره لإبراز المعاني والدلالات من جهة ثالثة.

وأثرى هذا الجوهر التطويري تحليله للبنوية والشعرية على أن التشكلات السردية هي منتج ووعي العلم ووعيه، ربط النظرية بوعيه أيضا، ووعي النقد الأدبي بنفسه، وحدد مسئوليات اللغة الشارحة والنقد الشارح، وأهمية النظرية ودلائها وصورتها، على "أن الوعي النقدي جزء من العالم الاجتماعي الفعلي الذي نعيش فيه" (ص ٣٤٦)، أي أن التطوير النقدي الروائي مرهون بتعاقبات النظرية والتطبيق في الممارسة النقدية دون قطيعة معرفية بين التأسيس والتحديث.

وهكذا، جاء تطويره الروائي أكثر أصالة وتحدثا وإبداعا عن مجرد تطبيق هذا الاتجاه النقدي أو ذاك، إذ نقرأ تأسيسه للنقد الروائي نظريا ونطيقيا.

المرجعي ما بينهما، وبما يفرض رواية السيرة الذاتية Autobiographical Novel ومدى انطوائها "على حياة كاتبها، بعضها، أو كلها، كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العيني لأحوال هذه الحياة في تغردا الشخصى" (ص ٢٣١).

وصفت أشكال هذه الرواية السيرية مع منظري الفن الروائي الألمان بالأساس مثل رواية التكوين Bildungsroman، ورواية التربية Zeitroman، ورواية الفن Kunslerroman، ورواية الذكريات Remoir-novel، ورواية الاعتراف Confessional novel، وتتحدد هذه التصنيفات بمدى التعبير عن الذات الخاصة والعامة من انقسام الذات إلى توحد مع انشائها التاريخية والوطنية في سدوات الحياة المختلفة، وعرض نماذج من روايات السيرة الذاتية العالمية، وتميز تحليلها بحقق محاولات الوعي المعاصر فيها، وهو ما أظهره في إيثاق الذات، لدى معالجته للعديد من روايات السيرة الذاتية العربية، وفي رصد الوعي الذاتي، عند نظره على "أوراق العمر" التي كتبها لويس عوض على وجه القصص، وفي تمهيد لذاكرة العلووط الفاصلة في كتابة الرواية السيرية، ولا سيما الوطنية والتقبل والذاكرة، من خلال مناقشة لكاتب جمال الغيطاني "العلووط الفاصلة" أو "يوميات القلب المطروح"، وبإدري هذا التمسك إلى "الحديث الذي تستعيدة الذاكرة في الوعي، وتلفتنا إلى الوعي نفسه في فعل تأمل الحدث المستعد، وإلى الوعي بذاته في هذا الفعل، من حيث هو وعي يتباعد عن حضوره ليدرك معنى هذا الحضور، ويرى نفسه من حيث هو ذات، ومن حيث هو موضوع في الوقت نفسه" (ص ٢٠٢ - ٢٠٣). ويسهم الحضور الرمزي لمرآة الذاكرة التي تعود الوعي إلى تعرف نفسه في فعل تعرفه بغيره، في تحرره وتحريره، سواء في علاقته بنفسه أو علاقته بغيره.

لم يقتصر جابر عصفور على مفهوم السيرة في الفن الروائي، بل اعتنى عناية فائقة بالمتشكلات السيرية في علاقاتها بالمختلج الروائي، مما يطغى الرواية السيرية، في هذا الشاطئ، وظيفتها لروى العالم ووعي الذات الخاصة والعامة للروائي مما يعزز الانتماء القومي في أبعاده التاريخية والواقعية والثقافية، وهذا جلي في تنظيره المدهش للرواية السيرية وفي تطبيقه لمعقوبات الوعي عند معالجته لنماذج متعددة.

٦ - العناية بتطور الرواية العربية:

أبدى جابر عصفور اهتمامه النقدي والثقافي بالرواية العربية من خلال طواهر جماعية وفردية، والظاهرة الأولى هو "ملتقى الرواية" بالمغرب عام

للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها (ص ١٩٦).

لقد تقصى سمات الفن الروائي العربي ومزايا إنتاج الروائيين، وتآخروهم على صدولة الرواية واحتضانها للوعي الفكرية والفنية الفعالة في وعي الذات والعالم والواقع والتاريخ.

٥ - الرواية السيرية:

حلل جابر عصفور الرواية والسيرة الذاتية وتأطيرهما السردى والفني على أن "كتابة السيرة الذاتية هي فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو غير مباشر، مسترجعة هذه الحياة في استعادها الدال" (ص ١٩٥)، وتنقسم الذاكرة إلى ثلاث نوات، ذات فاعلة للتأمل، وذات منفعة به، وذات موضوع هي مفعل للنصا، في الفعل الجذري للتعرف الذي يضطر فيه الوعي إلى مواجهة نفسه كي يستعيد توازنه. وتتميز هذه السيرة المشورة العلاقة بين الوعي والذاكرة، وتوقف عند دلالات الذاتية الخاصة والعامة لدى النظر بين القصة والتاريخ، وصقلت التحقيق Faction والتخييل Fiction، ويقوم الوعي بتمسك تأويل هذه الدلالات "في فعل التأمل الذي هو فعل الكتابة بأكثر من معنى" (ص ٢٠١). وبفضي ذلك إلى أن السيرة الذاتية الروائية "شهادات فردية ذات دلالة عامة في الكشف عن علاقات عصر من العصور، من وجهة نظر شخصيات فاعلة في هذا العصر أو منفعة به، الانفعال الذي يبين عن منحنى كشف للعصر" (ص ٢٠٤)، وأدغم تحليله بأمثلة عربية من روايات السيرة الذاتية، جعلت كتابها "على درجة عالية من البقطة الزمانية لما قد يتدفق إلى وعيه من الحميم البركانية للوعي الجنسي أو الديني أو حتى السياسي" (ص ٢١١).

وفرد الأراء حول الأدبي والتاريخي في رواية السيرة الذاتية، على أنها نوع من التاريخ الفردي الذي يتصل بالتاريخ العام، ويحقق تفاعل الذات والموضوع، ويتسم الوظيفة الإشارية للغة، وثمة خصائص لرواية السيرة الذاتية أبرزها الحدود المرننة لآراء النص التخييلي، والعلاقات الداخلية في التحفيز وتداوليته، والمرجيات التاريخية، والتداخل بين اليوميات والحواليات والستكرات والذكريات والاعتادات والتدايعات والانطباعات والحالات والمشاهدات والشهادات، وهذا واضح في العتبات السردية أيضا مثل "أوراق العمر" أو "حصار السفين" أو "البحث عن الزمن" أو استعادة بعض الأحداث "على مفهيم الحياة".

وانتظ ضمير المتكلم فيها إلى ضمير اللغاتب لتعصيد قوة التداولية في نمطي الإحالة في الميثاق

والأجناس والأعراق البشرية، فضلاً عن تحولات الأدواع والوظائف الأدبية والفنية في فضاء المدينة المتحركة أيضاً. وأدى هذا الدرای في تقديره إلى "إغفال عملية التشكل النوعي للرواية العربية في ابتداء زمنها، ومن منظور استجابتها إلى شروطها" (ص ٢١)، ووافق إلى حد كبير على أطروحة عبد الله إبراهيم في كتابه "السردية العربية الحديثة: تفكير الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة" (٢٠٠٣)، وهي تنقص تفسير نشأة الرواية العربية على أساس من مبدأ الاستعارة من الغرب، وسعى هذه الاستعارة وهذا "لا يقل ضرراً عن عملية تهيمش فن الرواية بلقياس إلى الشعر الذي ظل، تقليدياً، فن الرواية الأول، وهي عملية ناتجة عن النظرة السائدة إلى الرواية بوصفها النوع اللامع، الأقل قيمة، والناظر زمنياً ورتبة" (ص ٢٤). ونبه إلى أن "الرواية العربية، منذ ابتداء زمنها، تشكل عودة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثاً عن أسرار التقدم وتأكيداً لها" (ص ٢٥)، وعرض تطورات هذا الفن الروائي ومنجزات بدايته على أن ابتداء زمن الرواية يرجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لا اعتبارات موضوعية، على الرغم من هامشيتها كمدسرحية "بالقياس إلى الشعر من منظور الثقافة التقليدية السائدة" (ص ٣٠).

ووجد في مجازة دلالة الإحياء "أو البعث" هي "الأسب في دراسة الفن الروائي، لأن هذه الدلالة لا تستوعب صفات النهضة، وتغفلها في مدلول ضيق ينفي عنها خصائص المغامرة والمباينة في العلاقة بالأصل من ناحية، والتوجه وجهات مخالفة لهذا الأصل من ناحية مقابلة" (ص ٢٠)، وذكر أمثلة لذلك في انفتاح الشعراء الكبار على الثقافات الشرقية، مثلاً فضل محمود سامي البارودي، وعلى الثقافة الغربية عند أحمد شوقي، إذ يوجد إلى الجوار "ألف مغاير، وأنواع أدبية مغربة بورعدها التي جعلت من الشاعر قاصداً وكاتباً مسرحياً، وداعية تفریب في بعض الحالات" (ص ٤١).

تميزت غالبية جابر عصفور بتطور الرواية العربية ضمن مساراتها التاريخية والفنية والثقافية، على أنها لم تخضع للمؤثرات الأجنبية وحدها، كما هي الآراء الشائعة في غالبية الدراسات الأدبية والفنية والتعليمية حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، وتلكت أسئلة الفن الروائي العربي المتعاضد مع موروثه السردی وعصق بلاغته ونراه يلاخيته في تقه.

٨ - فضائيا الرواية العربية:

زمن جابر عصفور ابتداء زمن الرواية العربية بالقرن التاسع عشر، وبالثقافة والتفكير هما التوري من معنى التأسيس والتحديث في الوقت نفسه، على أن

١٩٨١، وملثقي "الرواية في مصر والمغرب: غرامه وأسئلة" بالمغرب عام ١٩٩٦، سادعاء للحدث عن تجرية الرواية العربية، وتناسي التقدير الروائي عنها، ثم خصن إوار الضراط وخيري شلبي بتقدير ههما الروائي وتحليله، على أن الرواية العربية متصلة وحديثة في الوقت نفسه.

وأكد جابر عصفور على أطروحاته في النقد الروائي في بحثه "فجر الرواية العربية، روادات ميمشة" (مجلة فصول، جامعة القاهرة ربيع ١٩٩٨)، وترسخت رواء الفكرية والفنية في بحثه العلمي "ابتداء زمن الرواية... ملاحظات منهجية" (نقوة: الرواية العربية... ممكنات المرد، الكويت ٢٠٠٤) وجاهر في هذا البحث بأرائه عن إعادة تاريخ الرواية العربية التي لم تبدأ مع رواية "زينب" (١٩١٣)، ولا تنقطع مع ما كتبه يحيى حلي عن "فجر قصة المصرية" (١٩٦٠)، ولا تقم حسب تقليدهما للغرب وتحكم مؤثراته الأجنبية فيها، ووسع تحليله لابتداء زمن الرواية العربية في القرن التاسع عشر فيما أنتجه عشرات الروائيين العرب أمثال أحمد فارس التتيتي (١٨٠٤ - ١٨٨٨)، وفراس الميراش (١٨٣٥ - ١٨٧٤)، وخليل الخوري (١٨٥٢-١٩٢٧)، وسليم البستاني (١٨٤٤-١٨٨٤)، ويوسف صروروف (١٨٥٢-١٩٢٧)، ورجحي زيبدان (١٨٦١-١٩٤٠)، ونقولا حداد (١٩٢٧ - ١٩١٤)، وفرح الطوب (١٨٧٤ - ١٩٢٢)، ورفاعة الطوباي (١٨٠٣ - ١٨٧٣)، وعلى مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٦)، ومحمد المويحي (١٨٦٨ - ١٩٣٠)... الخ. وذكر كتبت عربيت أفيان على كتابة الرواية أمثال البس البستاني (١٨٦٠ - ١٩١٤)، ولبيبة هاشم (١٨٨٠ - ١٩٤٧)، وزينب فواز العاملي (١٨٦٠ - ١٩١٤)... الخ.

وحلل الخطاب الروائي العربي وتطور في بدايته وبنوعه للتأسيس بنواصل روائيين مع الموروث السردی من جهة، وللتحديث بقابع نظرية التعبير السردی وتطبيقها من جهة أخرى، على أن تقدير الأثر الأوروبي في الرواية العربية ليس كليا، فهناك أكثر من رواية أقرب إلى الموروث السردی، وأوضح أن ابتداء زمن الرواية لا يوافق "الميلق التوليدي لتأصل الوعي المديني الحديث الذي سمع نزعه العقلانية المساعدة إلى تأكيد أهمية المساواة بين أصحاب العقول في اختلافهم، وأهمية التقدم بين أشكال الإبداع في تباينها، كما سمع إلى تأكيد عدم التمييز بين البشر أو ابتداعهم على أساس من جنس أو عرق أو عقيدة أو شرة أو تحيز لنوع أدبي بعينه" (ص ١٨)، أي أن الرواية فن يستطيع برونة شكله وتنوع تجسده تحولات العلاقة بين الطوائف

حيث انتهى ترانها السرد في تاريخها العربي الإسلامي، وأضافت إلى الوعي بميراثها منجزات للعلم الإبداعي المعاصر " (ص ٢٢).

تتوعد المقاربة بمواجهة الإرهاب الديني والمجموعات الأصولية في جرائنها الإزهابية، وكشف في كتابه "عند التعصب" (٢٠٠٠) ما حدث لأمثال نصر حامد أبو زيد وحسن حنفي وميد القمني ومارسيل خليفة وأحمد البغدادي وأبلي قحطان وغيرهم من المفكرين والمبدعين العرب الذين امتدت إليهم حرايب الإرهاب الديني .

وأكد أن بؤر الإرهاب ما تزال قائمة وفاقلة، وتتوجه إلى أمثال هؤلاء المفكرين والمبدعين بوصفهم هدفاً لا يد من القضاء عليه، " فوجودهم منقلب لوجود الإرهاب، ومضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصل إلا بالعربية، ولا تنسحب إلا بالتمرد على شروط الضرورة " (ص ٢٦-٢٧).

تركز تطلعي لمواجهة الإرهاب لدى المبدعين الكاشفين بإبداعهم عن البيت الإرهابي ودوافعه، خصوصاً عندما يضعون شخصيات الإزهابيين وأعمال عظمهم الوحي في مرابا الأنواع الأدبية والفنية، مثل المسرح والمسرح والرواية والقصة والمسلسل التلفزيوني، وغيرها من إبداعات المرابا التي تؤدي دوراً مزدوجاً، وذهب إلى أن نجيب محفوظ هو أول من حاول الكشف عن العظيمة المحافظة في تأويلاتها الدينية، مسلطاً الضوء عليها من حيث هي مولدات للقمع الديني، ونجده في ذلك الطاهر وطار ويوسف إدريس وفتحي غانم وعبد الحكيم قاسم ومبدعون آخرون، وأكدت أسلهم الإبداعية لمواجهة للإرهاب " المخاطر التي لا تزال تتكرر على الإرهاب الديني، ولا تزال تتكرر بشكل متعده، مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميري يفرض تزايد مقارنتها بالإبداع الذي تتحدى أنواعه معرسلات الإرهاب " (ص ٢٣).

أثار جابر عصفور مجموعة من الأسئلة أولها غلبة الكتابة الروائية بالقياس إلى الشعر، وثانيها غلة المكتوب أدبياً بوجه عام في مواجهة الإرهاب الديني بالقياس إلى المكتوب عن أشكال الإرهاب المدني والعسكري والمجتمعي، وثالثها أن مقارمة الإرهاب الديني ظاهرة أحدث من طواهر الإرهاب الأخرى، ورابعها ملاحظة "الحساسية الدينية العالية على المجتمعات العربية التي لا تزال تحكمها ثقافة تقليدية، نظمية، ملغية، لا تقبل مناقشة الأمور الدينية بحرية، أو حتى بما يشبه الحرية " (ص ٢٤).

ثمّة أسئلة أخرى عن الخوف المترسخ والمتأصل في نفوس كثير من الكُتّاب، لنأخذ

الرواية هي الحامل الأكبر لحركة الاستمالة العربية، وهذا ما حله أيضاً في كتابه الهلم " مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب المعاصر " (٢٠٠٣)، ودرس فيه أحداث الإرهاب وتجليات القمع في أعمال أدبية وفنية، غير أن الأعمال الروائية هي الأكثر، ومهد لها بتناول الروايات الأدبية وروايات نجيب محفوظ ثم خصص التحليل المصغر لروايات "الزلازل" و"الشجرة والذهليز" للطاهر وطار، و"المهدي" لعبد الحكيم قاسم، و"الأقوال" لفتحي غانم، و"في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس التي تحولت إلى فيلم باسم "في بيتنا لرماني".

بمزا جابر عصفور في نقده الروائي بين الأصالة والتحديث، وبين التفسير والتطبيق، فقد انبعت تفكيره النقدي من الخصوصيات الثقافية الموروثة وتواصلها مع تراث الإنسانية، وأورد تجليات القمع الكثيرة المنسوبة في عناصر التراث العربي، وسبق أن عالجهما أيضاً في بحثه عن "بلاغة المقموعين" (مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، سبتمبر ١٩٩٢)، وإضاء تأصيل السرد القصصي، ترانها، في مواجهة القمع واحتجاجاً عليه، وتابع تأمل القمع في سوره الروايات الحديثة في كتابه السابق " زمن الرواية"، على "أن الرواية العربية لم تتوقف عن تحرير مبدعيها من سطوة كل سلطة تمارس القمع أو الإرهاب باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق، أو حتى التقاليد الأدبية" (ص ١٢ - ١٣).

ثم يفرق جذرياً بين القمع والإرهاب في ذلك السبيل، فالتقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفرغ، وكلاهما يلتقي في دلالة ممارسة العنف التي تتعدد أسبابها، ويختلف الفاعلون لها، أو يتباين المنفعون بها، لكن لا تختلف نتائجها، والقمع "علامة على استئصال إمكانيات الحراك الاجتماعي" (ص ١٤)، والقمع الفكري كالإرهاب الفكري، وأنه وجهان، وجه يتصل بحدود المستبد التي تقرض الإجماع والإذعان بالقوة، ووجه الآخر، ووجه الآخر "يتصل بمسألة الأفراد أو الجماعات المؤثرة للدولة، والقمع المقترنة بالإرهاب، نداء للحرية والعدل والشورى أو الديمقراطية بدلاً عن شروط الضرورة والظلم الاجتماعي والاستبداد السياسي، وتمثلت هذه المقاتلات في المقاومة وأساليبها عبر التاريخ، ونذكر أول مثال روائي لها في رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" التي قامت رمزياً طواهر القمع الفكري والاجتماعي والسياسي، "وبدأت من

١- يتطلم النقد الروائي مع النظرية الأدبية، وبعد ذلك، تأسيساً وتصدية، على أن المورثات الأجنبية محدودة كلما ترمحت عليها النقد الحديث هي مبرورة بطريقة الأدب والنقد التماساً بمقتضى التمثيل الثقافي العربي ومقومات لغته وبلاغيتها وبلاغيتها

٢- الإقرار بتكفله الرواية هي الأدب العربي الحديث ونصته لها لأجلها الأدبية وبعبارة الحافل برؤى العالم ووعي الأدب

٣- العبدية بشكالات السرد الروائي وبطوره ونمطاته للأجل التروحيه والواقعية والإبداع والتغايه والغموض، وبحولات المجتمعات العربية وبعبارة أنها

٤- التأسيس لأجله نصي رواي موضوعي، يوازي بين العبدية والمحمدي من داخل السياقات القصصية والاجتماعية والتاريخية والقصصية، وامتياز تعبيريها الدلالي والتداولي، ومجازرة مبالغة تحليل الشكل الروائي وحده، أو المصامين وحدها، نحو إبداع التطوير الروائي بممارسته النقدية

٥- الإصملا بعبارة الرواية العربية، ولا سبب الصاعقة على لوجود العربي، مثل موجهة الإزهاب المصحح للادب العربي وبعبارة المرء في تحليله وهذه القصة روى العدالة والحربة والفكرامة

٦- دراسة ابتداء زمن الرواية وبطورتها ونشأتها للناسيل والتحديث على السوام بالتلاقي بين الموروث السروي وتراث الإصملا، وبين علم السرد وتحليله الإبداعية

الهوامش

(١) عصفور، جابر من الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩

(٢) عصفور، جابر نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨

(٣) عصفور، جابر إبتدائه زمن الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مهرجان لقريش الثقافي الحادي عشر، ٢٨٧ ديسمبر، ٢٠٠٤، الكويت، ٢٠٠٤

(٤) عصفور، جابر موجهة الإزهاب، قراءات في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية المعاصرة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣

يتعرصوا لأشكال التصيب التي وعن "الخوف من الاعتراف بالحقيقة التي يراها الجميع، ولا يريد أن يراها أو تزيها أعين القاصين على أجهزة الإعلام" (ص ٣٥)

وعلى حيازته للأعمال الأدبية والعبدية لمبرورته بعبارة عن نصيره العبد لجنتها، وكشفا عن دورها الإبداعي والفكري، على مثل هذه الأعمال فلو كانت الأروهاب لذيذتي، وواجهته، وعبى بعبها الجمالية والفكرية، وأقر أن كفافه البقية عن هذه الأعمال "موقف مؤلم"، بمعنى هي الانحاء بعبه، وبطوري على جذبه العاصه التي تمرر على شروط المبرور، وبعبه بعب الصبح وأستيب الأروهاب" (ص ٢٧) بوبكا على هبة الأروهاب في مجالها المعاصرة

ثم انشاء الانتقال من المنطق التقليدي إلى المنطوق الذي في الرواية العربية، وإنجازها إلى نموذج المنطق الحديث ومواجهته للأروهاب العاصف بالتغير الاجتماعي وبوعي الذاتي، وإبان الحضور المنصب على لعل في عدد من الروايات، مما وافق مواجهة الأروهاب منباعات الحرية، كما هي الحال مع روايات السجن والغدر والقتل والعنف والدمار والفساد، الخ. وقد تشابه التمرر الإبداعي على مواجهة الأروهاب، وتطردف والتصعب مع قمع الدولة التسلطية.

وحلل الروايات المشابهة فيها، وحلص إلى نتيجة معادها يقول الطنجه الأدبية الروايب للنحدي الفطر، «والكتابة عن التطردف الديني هي البقية القمعية، وحلق بعب إيداعه تقولي مواجهه الأروهاب» (ص ٣٩٧).

تؤشر دراسة لمواجهه الأروهاب في الرواية العربية إلى شمولية التعبير الروائي العربي للقصا الصاعقة على الأدب العربي، ولا سيما التطردف والصبح والعفن الداخلي وتعبها إلى حد كبير مع الأسهواف الخارجيه وقد أضاف تحليله لهذه السام في الحواف الداخلي لا يتصل عن الصعوط الخارجيه، ون المعز ماف (التأثير) المعاصرة لا يبع من وعي الأدب وحصائصها، بل بعبه في لمططر لكثيره المروعه للوجود العربي

لقد اسم النقد الروائي عدد جابر عصفور بالمرأ الثانية

تحويلات

القراءة^(١):

(من النقد النصي إلى النقد الثقافي)

د. خالد حسين *

على ما يبدو أن الحراك النقدي عندما لا يزال إما رهق الانطباعية أو في حالة شغف مشهور بالتحليل النصي، التحليل المحاصر ببنية النص كما في حالة النقد الأكاديمي الذي أغلق على نفسه الأبواب بين أسوار الجمجمة مستلذاً بالشروح الحاذق بين النقد والظواهر الثقافية، بين النص والعالم، في حين أن النظريات النقدية تظل غيراً وممارسة تترى في المشهد الثقافي العالمي والعربي؛ ولهذا يأتي هذا الإسهام لرصد المنطوق النقدي الذي طرأ على مسار النظرية النقدية؛ وذلك بانتقال «حدث القراءة» من الفضاء النصي إلى الفضاء الثقافي^(٢)، أي من شغل الحد النصي ذاته إلى افتتاحه؛ وهذا يستوجب التبحر مدارات عدة.

١- القراءة النصية والفلاق الحد:

لا شك أن متابعة الانعطاف النقدية المعثلة بـ «القراءة الثقافية» لا يذلل من التوقف عند شؤون «القراءة النصية» برة؛ فالمقد الإلمسي، ويدعم من النظرية الأدبية، وفي عصر الانتشاء بالعلامات اللغوية نسي أو تناسى امتدادات النص، وجنونه وشميته إلى بقي تضاريس «الثقافة» التي أنتج النص في ظلها وجفر أقيمتها،

وهذا المسأل أو لنقل الثقافي كل يدعو لكشف عن أو القيص على أسرار الغيب الجمالية للنص رداً على جملة أسطر تجميع تأويلية ساجدة عليها رسماً أو مترامية معها كلف قد أجهدها السندج والسطحية في مفادها يلتطيق بين النص والعالم؛ ليعود النص في صحيح تأويلها وتفسيرها صدق للعالم ليس إلا؛ كما لو أن العلامات اللغوية

ليست سوى مرآة يرمي في فيه العالم وظواهره على حوص صلب بوب تلوين، وبوب الكسوات؛ «النواف» وبعبير أدق شرع هذه الأسرار بجيت تنكير امر لا حيلت في علاقتها بالعالم يسأل عن عوامل التلوين والتحليل والإختلاق التي تسميها،

* نقدي وبحث من سوربة. استاذ اللب الحديث في الجامعات

سورية له فكر من عمل يعني نقدي

يتمتع بها النص هي التي تتيح قراءته وتؤبى له وفق صور مختلفة للعلم والثقافة

وهكذا لا ينبغي النص - الخطيب يمكن العلم، هو ليس بمتقاص له ولا ممتنور (الصلة به) بل هو متورط فيه بشكل به ويسهم في تشكيله، ومن هنا القول بعدم حيادية هذا الخطيب أو بالأحرى عدم براءته المزعومة، ومن ثم فخطيب بنجار كونه واقعة جمالية إلى كونه حدثاً ثقافياً يخترق بمسكوت هذه الثقافة أو تلك أو أنه رهين روى القوى الفاعلة فيها، الصغيرة والمصغرة، وبالتالي فإن الاتصال على كسب الجهد الجمالي معصوم بشكل حدوة فلسفية تستغل البعد التاريخي للعلم سبب الحظية، أي استعمل مصبرات الثقافة ومسكوتها أو القلاويص الجمعي في إنتاج الخطيب، ومن هنا حطوره الأخطاف التي أحدثتها لقراءة الثقافة في مدار معزول للخطيب، وبذلك يمسح عنه التوصل بين الممارسات الدالة (المصوص) والثقافة

إن «القراءة الثقافية» بمختلف ممارساتها واستراتيجياتها في المقاربة والاستطلاع كانت من تحطيم الأملات النصي (الممارسات النقدية لعبد الله الغدادي وبندر كاشم، نور الدين أفيلة وعبد الله إبراهيم الخ حذر شاهد على ذلك) ليوحي النص للخطيب مزرع الأبرار على العلم، العلم يصنع جملة الأنداد الغير باتية والقومية والمؤسسية والخطيب أي العلماء الموسوي - الثقافي الذي يصنع أنشاق الخطيب، وبالتالي من اليد يمكن أن يعمل الممارسات (ممارسات المصوص) على امتصاص تأثيرات القوى الفاعلة في هذا الفضاء إظهاراً وإصمماً؛ ولهدا تعدد هذه الممارسات الخطيب مزرعة ومحتلة ومعصم بالفتورات والصراعات والنقصات، وعليه نتحدث وطيفة القراءة الثقافية بكونها بدأ متشككاً، كما يكتب ناصر كاشم، «معاهمة راحة الأشياء وبذاه النص المشترك، بل هو محاولة للكشف عن الأصل غير البشري في المصوص والخطيب والممارسات والأشياء، والتركيب ما هو مألوف وطبيعي ليس أكثر من تسييد برفي وثقافي وطبيعي يقوم به الأجيال المأذبة والأيديولوجية في المجتمع» (٤)؛ ولذلك فإن القراءة الثقافية مدعاه إلى الإعلان عن حجة «القراءة النصية» لحرية على تحجيف التوصل للطلب بين النص والعلوم وطرح استراتيجيته سبله في المعقولة من حيث هي «القراءة التي تحضر النص في صورة الثقافة التي أنتجته، وهي قراءه كخفف عن منطق الفكر داخل النص، بدلاً من أعاء المؤلف» (٥)، بل إنها تسعى إلى الكشف عن المنطق الجمعي للفكر الجمعي في جويوف الخطيب المعزولة، وكيف أن الأنشاق المعاهيمية لهذا الوعي الجمعي تترك الممارسات الدالة للبحث من حيث يترك ذلك أم لا وبذلك فإن «الثقافة» تمثل

متفانية أو «العلم» يتخذ شكلاً معقولاً عما هو عليه تحت ضغط المجلد؛ حيث العلم برهين بالغة لمشينة الاحتلاق والتمثيل؛ ليكسر من ثم تمثيلاً تحت طلاقة المعلن والمسكوت، المصاح والمصوب

إذاً على هذه العلاقة الاحترالية بين النص والعلم ليست «القراءة النصية»، واحتت تنمو وتكون لأندة بقص وحده، النص المكفي ببنيه، المبتعج باستغاله في عزاء العزلة عن السياقات الموسوي - ثقافية والسياسية، المتبور للتمثيل للقراءة المحفنة التي ما تست برحم العوائق والمؤثرات الحثيية بين النص والعلوم - الثقافة لتسجود عليه، وتلك برير بين البنى المجرمة ولحقها في حطافيت المقروءة، ليس النص - الخطيب هوكل علميا في متحف «التصوير البيروي» بيماء، منطقاً ومطقاً عن حاصه العلم - الثقافة

٢- القراءة الثقافية ونجاح الحد النصي

هكذا إزاء قراءة الحترالية تستعبد النص لصالح انقلاص كتاب وسادج، والخرى «نصية» تبتعج بجملة النص، النص في ثقافته، هي ثقته وذاته، ترتعت قراءة مختلفة ومقاربة بالحضور في المشهد الثقافي العالمي والقرص، قراءة تعدد النص في العلم والعلوم إلى النص، لتعريف بالقراءة الثقافية، ولا شك في القراءة الثقافية تمثل منطقاً جديداً في مسيرورة القراءة النقدية وصيرورتها، إذ يتحدث هذا التحول في التمثل مع الممارسات الحداثية الدالة من منطق بحث النص في العلم، فالنص ليس إلا حوبلاً مسجراً للعلم بطاؤه وحديثاته، ومن هنا ينطل القول بأنطاعة عن جدوره الثقافية لكونه واقعة موسوي - ثقافية، يرتبط في صوره بمصنوع منجز في التاريخ للبحث والخطيب والثقافة، محترفا بالعلم طروراً ومجمعا ومكثاً وثقافة، يكتب أنوار - سعيد بهذا الصند «إن النص دائماً موجود في العلم وثقافي علمي الوجود أكثر النص معقوباً أو مهملاً لغيره موضوعاً على حد زجوف مكتبه أم لا، معديراً حطراً أم لا كل هذه الأمور معن وجود النص في العلم، الأمر الذي يقوى بحبه مجرد عليه القراءة العربية كل هذه الاعتبارات منسحب بدون شك على اللغة، من حيث قدرهم كقراء وككتف موجودين في العلم» (٦)، وجاء على ذلك من الصعوبة يمكن الإطاحة بجملة الوشائج التي يوجبها بحصص كل من النص والعلوم أحصاها الآخر، وهذا الانحصار الذي يرسا إلى القول في الحدث النصي هو مخصص للعلم، تحويل له في علم، وفي نصية textual تحرق ظروف إنتاجه الرمكنية والثقافية، كما أن هذه النصية التي

عليه السوداء هي ممر سبقت القراءة الثقافية نظراً للتفاعل الحاد بين الممارسات الحظائية على مختلف أنواعها، والرموز المشككة للثقافة التي تنبع من كل «تسلسل المعرفه والمعتقدات والصور والأحاديث والقوانين والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع» (٦)، وهذا ما يحول الثقافة إلى مادة عويصة من المتولات والرموز التي تخزن في الكائن الإنساني، وتدرج طوقها المشبعة في ممر سبقت الثالثة، ولا «الثقافة» يرث وميزات فانها تمدو النظام التسميحي واللالوي والمرمي الذي يصوغ البشر بموجه رويهم الكونية وتوجيه افعالهم (٧)، ولهذا يستحق هذا النظام للرمز كالمركب المميز في النشأة المصنوع والطبوس والتشعير والسلوك بمواهب مخددة من الذات والأخر حيث يطوي هذه المواقف الروي على آثار ثقافته، ولذلك تشبه القراءة الثقافية هي مقلتها للممارسات الحظائية إلى فحص هذه «الآثار» فيها وتفكيكها «حيث توضع مصبرات الفحص الثقافي، والمتمثلات الأيديولوجية والمعتقدات، موضوع المسامطة، والمراجعة النقدية» (٨)، ومن هنا ينبغي القول أن التسلسل بين الممر من الثقافة، وتطويرها القراءة النقدية، وذلك عندما يحول الأثر المكتشف عن فعل المكون الثقافي في سبب الحظ كالمعنى، انها تلامس إلى مسكوك الحظيات لتطوّر كويته بمسكوك بقولات ثقافية في الحظيات عسراً وبمسح رويته مخددة وفضاء الروي الأخرى، وبمعنى آخر هي الممارسات الثقافية بعدد الحظيات موصفة بمسكوك معنية بنسج اليها الممر من الثقافة حكيماً، وتوالياً لا سيما أن اندح الحظيات يتم وهو بفاعل حاد متحلاً او اختلافاً مع الرموز العزلة في ادخل اعصاء المصنوع.

إن القراءة الثقافية مفهوم علمي ويشتمل على استراتيجيات متنوعة ومتعددة في مقاربه الممارسات الدالة تعمل في الحقل الخاص بها من منظور العنقدة غير البريئة بالعلم / الثقافة، فتمتد النقد من بعد الكولونيالي، والنقد التسموي والأكولوجي، والتاريخية الجديدة والدراسات الثقافية ونقد ثقافة الصورة. الخ. ولكن ماذا بشأن المعرفة التفكيرية، فهل يمكن ارجاعه ضمن إطار الممر من الثقافة؟ غالباً ما شتم التفكيرية في سبقت بوصفها قديمة قديمة، مخددة اي انها تمارس أفعالها التأويلية في الممر «العزلة» النصية، ومن ثم يشار إلى تفكيكها مع العزلة النصية، وعليه تدرج الممر من الثقافة التفكير من مجال القراءات الثقافية، الأمر الذي يحرم لقراءة الثقافية ذاتها من الاستفادة من تراثه الموهبت والمصطلحات التي مسكها جاك زيدا في الحقل التفكيرية التي من شأنها أن تعمق هذه القراءة ونمحوها المريد من القنطرة والتفكيكية النظرية

والتطبيقية هي مواجهته الممارسات الموصفة وغير قصصيه إن يوره الإهتمام بسبقت إلى قوله جاك زيدا الشهيرة «لا شيء خارج النص»، ولا شك أن ميشال فوكو هو الذي استرأضه هذا الإهتمام الحظير في رده الحثيف على قراءه زيدا لكتابه «تاريخ الجسد في العصور الكلاسيكية» متنبها إياه بالصفحة، ولا شك أيضاً أن قوله زيدا في ظاهرها استدح النص في اعلاقه و«لا شيء خارج النص» يستدح علاقه النص بالعالم وبذلك بطوطمه الإحاطة للنص ويبدو أن هذه القراءة المستعجلة هي التي فلتت بعض النفاذ الثقافي إلى تحذير قوله زيدا بعرضها الظاهري «لا شيء داخل النص»، وهذا يعني التفتيح في مفهوم «النص» لدى جاك زيدا الذي يختلف عن مفهوم «النص» المتداول في الأعمال البيوية والسميائية بل بحسب أني حد كبير مع الحبيبات الثقافية للنص، هريدي في رده على استله هاتم صلاح الذي يذكره بالمواجهة الشهيرة بينه وفوكو، يقول «هذا بسيط جداً إن أردت غير فوكو» بعد انتهت في «تفصيلاته» لأنه يظهر كلمة نص بشكل معابر لمعبري هي، فاعلموا قول بأنه لا يوجد شيء خارج النص، فلي كلمة النص بل تكون قد تحيرت وبذلك هي معصية المعبري فالحسن لا يعني بالنسبة لي جزءاً من كتاب، أو نصاً في مكتبته عنه مثلاً انه يعني كلمة ما هو موجود في كل مكان فيه أثر (trace) وظلم أحده ومرجعية (de) النظام (renvois) يوجد نص إلى فليحيز نص، وحركة بني هذه نص، فلي أما هو (فوكو) فيأخذ كلمة نص بالمعنى الكلاسيكي التقليدي وينهش لاني قلت بأنه لا يوجد شيء خارج النص كما لو اني أقول بأن كل شيء موجود في المكتبة بالطبع هذا حسن ومعال، مجله الفكر العربي المعاصر» (٩) وهكذا نجد أن زيد بمن في «ثقافة» مفهوم النص حينما يؤكد لهامه صلاح النص يتجاوز بعده اللغوي لينتقل إلى السوي المادي والظرواني المحيط به كليا، بل زيد «بالطبع هذا هو النص النص والسياسي والمحيط شديده واحد» (١٠)، وعليه فالحسن لدى جاك زيدا يكاد يحسب بالتاريخ وهي التاريخ، فهو يتضمن العلم والثقافة والعالم، ولهذا فلا شيء يشار عن الموضوع داخل النص، فالحل النص هو خارج النص، لأنه لأن النص تمثيل للعالم وممر ثم فلا حدود بين داخل النص وخارجه؛ فالحسن هو داخل وخارج في الوقت ذاته، لا بل إن استراتيجيته التفكير قائمة على تعويض مثل هذه التناقضات ومن هنا من غير المنطقي أن توضع التفكيرية عسها في مستنقع التناقض المنطقي، وتكتفي بالعلم النصية بركة علاقه النص بالثقافة والعالم يشار عن الفرض والتخمين، وبالتالي لا فرق عسها بين التفكير والتنبؤية في معالجة الممارسات النصية

بترجمه كبير على علاقة مباشرة بالنقد الثقافي موقف النقد - فومي ب و علامات أحدث على أنها اعجب في موسيولوج الإشكال الأدبية

(٣) إوارد سعيد الحلق، المص، الناقد، مجلة العرب والفكر النقدي، (٦)، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٣٣

(٤) تاجر كختم، الهويه والسر (رأيت في النصية والفن النقدي)، المبحر مركز الشبح يرفهم بن محمد آل حليبه للنقد والفن، ص ٢٠٠٦، ص ١١

(٥) عبد الفتاح احمد يوسف استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي (مصر وعى نقدي بقراءة ثقافية للنص)، مجلة عالم الفكر، مج ٣٦، ع (١)، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٦٤

(٦) إوارد تيلور مقال عن نيس كوش: مفهوم النقاب في العلوم الأجنبية، ترجمة منير السعداني، بيروت، المصممة العربية للترجمة، ص ٢٠٠٦، ص ٣٠

(٧) كليورد جيرت مقال عن إدم كوير الثقافات، لتصير الأثر بولوجي، سلسلة عالم المعرفة، ع (٣٤٩)، الكويت، ٢٠٠٨، ص ١١٥

(٨) عبد الفتاح احمد يوسف استراتيجيات القراءة الثقافية في النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص ١٦٩

(٩) هاشم صالح، الدويرا الثقافية منحل ولقاء مع جاك دريدا، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، هذه تمرر، آب ١٩٨٨، ص ١١١

(١٠) المرجع نفسه، ص ١١١

(١١) عصام البدي الله حاك مريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، توله الأمارات العربية المتحدة مركز رايث للتفسير والترجمة، صبعة مريده ومقصدة، ٢٠٠٣، ص ٥

إن التفكيك في الأساس بحث عن التناقضات والفجوات والمسكوتات التي تختبر بنيت النص، وهذه الأخيرة ليست إلا إنتاج اللاوعي الجمعي المنبثق من تناويف النظام الموسوي - الثقافي الذي يقف وراء النصوص ويهرسها من القراءة، ومن ثم يشكل جانباً من جوانب سياساته، فالممارسات الدالة من خطابات فلسفية وأدبية ونسكوية وسياسية... إلخ التي خرجت من عصفه التفكير النقدية كشفت وتكشف «إن أي خطاب - discourse لا يفصل عن إرادة القوة وأنه مشبع بالصراعات السياسية واللغوية والنفسية. وكل محاولة لإزالة هذه الصراعات عن طريق البلاغة اللغوية ومحاكاة مفهوم علم أو مصطلح متجانس بطر فريق هذه الصراعات إنما يقصي إلى فشل دريع وقمع شمولي» (١١) ومن هنا فإعادة الثقافية مدعوة إلى استمرار التفكير - وهذا ما يحصل بالتأكيد في الأبحاث الثقافية - هي مواجهة النصوص/ المصطلحات التي ليس من السهولة أن ترفع رايه الاستسلام للقراءة بمجرد القول أنها تمثيل للعالم والثقافة، فالتفكير ضروري من ضرورات «القراءة الثقافية» بل أنه العنصر الذي مهت للانتقال من القراءة للنص إلى القراءة الثقافية

الهوامش

(١) مدح بطري لكتاب عبد الجبار بعوان: القراءة الثقافية وممارسات الخطاب.

(٢) يظهر أن جديد بده المعزبة النقدية في مشهد النقد غالباً ما تنفي من حرج السوق الأكاديمي وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى مفهوم فعل الترجمة الذي يقوم به الباحث شفر فومب اوب يطلق

المغامرة

القصصية

(سحر الموروث وأفق
الافتاتزيا)

د. محمد صابر عبيد *

القصص الدكراتي

وسرعة الموروث الشعبي السيرماتي:
تجلى اساليب القص في فن القصة القصيرة
بتنوع كبير ومدهش لا يقف عند حد، وتتشد
مغامراته الجمالية نشاطاً خلافاً لتلوج مجاميل،
وخوص مناهات، ومعالجة اسرار، باستخدام اليات
وتقنيات سرود غنية على قدر خلاب من التركيز
والتكثيف والتبدير، وصولاً إلى حال قصصي يرتفع
بمقام القصة القصيرة إلى أسطورة البساطة التي
تعلم بها.

ولعل استثمار الخاطرة - بمضمونها الذكراتي
السيرماتي - قصصياً أحد اساليب القص التي تنهض
نهجاً تاملية في استحضار الصور والذكريات
والاحلام، وادخالها في حقل السرود التفكيرية، ولا
سيب حين تفيد فائدة كبيرة من طائفة الموروث
الشعبي الحاضر في مشهد الخاطرة المقصدة،
والقادم من حدود السيرة الذاتية.

قصة ((ورقة هلامية)) للقصص عبد الإله عبد
القادر تعتمد أسلوبية البناء القصصي الخاطراتي،
وتقف في خاتمة سلسلة قصص خاطراتية جاءت
تحت عنوان ((لوراق مبعثرة)) في مجموعته
القصصية ((مهم علوان الاحدب)) (١).

الذي يعمل بوصفه مظلة يهيم على جو القصص
وعملقتها ونشأتها، ويمسور بطل القصة وهو
يتلانى بين طوفان الأرواى التي أصبحت ببلا
لحيلة

والقصص (الورقة) هي على التوالي ((ورقة
مساء ورقة ليم مجهول/ ورقة رمانة/ الورقة
الحرصاء/ ورقة من السوق/ ورقة من معنى
أحر ورقة هلامية/ اوراق اورا))

وتتصحح الزوايا الفسائية التي يحكم قصصية
عدوانت هذه القصص الخاطراتية، إذ تنهي بـ
((ورقة هلامية))، يعقها ما يشبه البيلال السردي

تضخمت الأوراق من حوله.. تضاعفت.. ثم غطته كومة من الأوراق.. كل الحروف تترقص أمام عينيه.. كل الكلمات تتساقط على الأرض.. تضخمت الأوراق حتى لفتته ما عند يري سوى الأوراق.. كلها ممتعة.. تعني أن يجد ورقة واحدة ملونة بين هذه الأوراق المبهمة مرق كل أوراق الأجنحة لكنه عجز.. لنق رأسه في عرق هذه الكتلة الورقية.. ظل يمني بصمت..

- نفو.. على زمن يمني فيه الرجال.. نفو.. واستبته إلى كسر رجولته وتحطيم نبعه على الحجر الذي يدحوله إلى ورقه تصف إلى سلسلة الأوراق بمواضعها للسلبه لمتنوعه

((ورقه هلامية)) هي أندر الأوراق التي تعد من الطبقة الواسعة المصنفة الثانوية في مهره ((هلامية))، وتتشكل معارفة صوريه وركابيه مع موصوفها.. أن دلالة ((ورقه)) تنسج بمتعدد والموصف والمكتابه والموصف والمفاهيم الكلية للاستخدام - فراهه وكثابه - وتكثلي فهي صفاء معين ومفوح لأخر - الفاعل -

لكن وصفها بـ ((هلامية)) يعرض كل هذه المعاني الممكنة لمساقها اللغوي، ويظهرها من اعتبارها الدلالي الممكن إلى تصور متجذب لا محلي.. يذهب إلى صفاء سيميائي وتسل الحياة والتعبير والابتداع، والذب للشمسية المعنوية بين تجرير الحياة وتجزيه الكلايه، تلك التجربة المركبة العائليه التي ليس بوسع ((ورقه)) كثير عشا لتجريدية المنطقية عن الصفات والأحوال والروى أن تمتنع عززتها وحدها وبركيب وحدها

وكل في رجعها نحو إرصاد صفها ((هلامية)) راب الأزاء الدلالي المتشعور بالمتعدد والنوع والانفدع.. سبيلا لاستكناه حد من حدود التجربة في موصوح خاطراتي بجه إلى منطقة ((الموروث الشعبي)) الأكثر اثره في تفعيل الذاكرة وتصميمها، بوصفها شكلا من أشكال الخلاص وسبيل هذه الـ ((هلامية)) في تشكيل ورقي يجعل ((ورقه)) واضحة في مشهد الفراهه بقدر ما هي غامضة في مشهد الروح المعصية

دهبط عنه العنوان هوطا استعجابا منطويا على بنية الاستهلال المردي في القصه، عبر سؤال فجاعي انتهت إليه تجربة الأوراق المسافه بطعها كل السيل المتاحه للتعبيره والاستمرار والحياه وابهه سبيل واحد للخلاص

ماذا بقي لطوائ الاحبيب سوى الحلم؟ هل من منطقة تمنعه من أن يعلم.. حتى الاماني ما عاد يمشي النفس يمشا لانه أدرك تماما أن الامنيات بعيدة، لكنه رغم ذلك فهو يمارس الحلم والامنيات بمبرية متفاني فيها، يحترها اسعد لحظات حياته.. إنها هرويه من الشقاء الذي يلقه في مناه.

ولا شك في أن الشخصيه المركبه في هذه النصه وهي قصص الجمره كلها هي شخصيه ((عنوان الاحبيب)) التي هيمنت على اسم المجموعه ((هروم عنوان الاحبيب))، فاصت بطابعها الشعبي - اسما وصورة دلالة - وعكست على نحو متشكلا ميوزيكا يمتد إلى أذنان المصافه، بالرغم من هذا الفصل الرمزي البدي بين الراوي كني العلم والشخصيه

إن سبيل ((الحلم)) المعر - الوحيد خارج فوس ((السلطه)) ينسج هنا بلبع والأسريه المبالغ فيها، فضلا عن كونه وسيله للهروب من المعنى، فهو الدخلة للتنبه لحياه مغلطه في وجه الشخصيه، صاده لها وطريقه لامتيتها

فهل كل سلال ((الحلم)) هو تلك الورقه الهلاميه التي تطفق في سبيل النقص ووجهت ميكنفريقه وسيرت حيواته على جسر دلالاتها وزواها وزمورها العائليه؟

بصي السؤال الاستهلالي بالشخصيه ((عنوان الاحبيب)) إلى الشروع بممارسه فعلها السردي - ترمي - أحل قصته الجديد

أغض عينيه واستسلم لحلم وأمنية...

أدفع ((الحلم)) على ((أمنيه)) مسافه، في تصور جولي محروك عن الواقع ((أغض عينيه))، ابتدأنا بتسليم ملكه الحلم وبمعها إلى منطقة الذكره لاستعده ماض سردي جميل، بمثل موصوعيا وتصبا فسوه الحاضر وسطوره وحيرته

تحتل الشخصيه - ذرة العلم لنزس صفاء مركبا جديا تقصيه صور العلم وكهينه، مستعبد ماضيه المكثي المعرر بزم سر ذاتي خاص

قصة أضان لسمار الهساتين تتعالى لتزيد الأجزاء سحرأ بوهوبا

رومانسيا...

حذر يا هليلم

حذر عينا

وذيئا للمحبوب

يمكن جينا

حذر وحذني وياك

للغوره حذني

للغوره حذني

تعاقد لصوت لقاه قمع النخيل.. وينزل في حمدا أبلد، يستقبله فلاح جنوبي طيب القلب يفرش له حصيرة من قوص المعصب.. ويمسك في.. يللم بلا هوم هو والنخيل والابلان وحمدان البلد والحبيبة. ضفائر حبيبه تعانق عرق الرطب. هي

الآن الزاوي كلّي الطم ما يثبت أن يعود إلى موقعه ويتبع عر - حكاية الشخصية عبر صيورها المتعب، ليصور بكاتبه المألوف حكاية المكان والطبيعة والتاريخ والذاكرة داخل الفضاء الحضري، الذي امتد و تبع جعل صمط صور الموروث شعبي التي اقصد الزاوي السودي إقصاء تاماً، واستبدلت به ماضياً جديلاً أعنى الشخصية من أعواء السعي والرمز ووصفته في قلب حركة الحلم ونصن الذكرة.

تشرق الشمس فجراً.. فتستقبلها صباح دبكة حمدان البلد، تفتقي الشمس خجلي بين سبط النخل، وراصة الفلاح والبراري والقذاح تنفذ إلى اعصافه ينتابه خدر كنيد ويستش.. تدنق الحبيبة راسها في صدره يتسرب إليه دماء وطمانينة.. ثم يمتدح طرباً لغريد البلايل وهديل الفصان يرقصان.. يفرق حتى الحق في مياه شط العرب.. يهتفان وتتعالى صمكاتهما بحمد نفسه.. هو سعيد بالحبيبة والبصرة والماء والبلد العشاري وحمدان البلد وحكايات الفيلان والمسدرة، والمغامرات، وقصص آف لينة وليلة..

لكن كاسيز الزاوي كلّي الطم ما تلتب أن تعذر دائره الحلم وسخط، وصحها السري ما قبل الحلم، لتسلط غصه مذبذبة على الشخصية بعد أن سقطت حرمه الحلم واتسع الزاوي الحكلي ليشمل زلم المندرة السردية ويحب الموروث الشعبي في منصف ذكره.

كلها تشكّل في ذكرته زوايا لا يستطيع قتلها أو كتمانها أنها تشكّل في شحوب وجهه أو في سمته أو قلقة أو هروبه أو نسيانه لكثير من مشنوره.

هزوز الزوارة في ملاحيها باحتدم شريط الحلم بعد انتهاء زمن عرصه وعودة مغربات السرد إلى طبيعتها الحكائية الأساسي، إذ يوجه الزاوي كلّي الطم غصه كاسيزه إلى أصيق حيز مكاني شمركر هو الشخصية، في المنطقة العساسة المعتادة بين واقع المر - وحلمه

وقد يرسم حلمه على وجه البصرة ويكتب لماريه على صفحات المد في شط العرب ومكثما يضع الريد فوق موجبت ضرع الحلم من جديد. يكي مثل طفل ضاعت لعبته. واحتضن الوهم. والحلم ما زال يدوغ عبيبه.

في اجابة احتمليه لبوال الاسهلال ((ماذا بقي لطولن الاخصب سوى الحلم*)) نوحه دين الحلم والوهم، على النحو الذي يتهم في تكبير صفة الهلامي في الزوارة، بالمسورة السردية التي يقدم محه ذات الساردة المتعده بالزاوي كلّي الطم في معمره قصصية

مثل النخلة البصرية، معجزة بالخصب والنفاح، مروية بدءاً من الفلاح.

إذ تحشد الصور الهيجاف ويعنه السؤال السردية على إغراق الذاكرة المتعده بآله الحلم افتاحاً مراداً بلشاش والمسر، حيث يتحل محلل الطبيعة باليقنة الرومفسية الوطنية المتكسفة عن جماليات احلاد بدعم المعربات والظهور للظكوريه الشخصية وهي تجلي في المشهد السردى

صموت الأعية الشخصية يحرم قصص الموروث على استعمال الحال الطبيعي، وبغل الشخصية المعده في معناها إلى موطنها الأصلي المحصل بالمزيد بثلاثة نكر في الفعل ((حتى)) ثلاث مرات في الأعية

ولعل يقده الهامش في أن الأعية التي عاها المطرب المر اهي فواد سلم هي من وسع المولف في مسرحية العفنة ((الروميه بيه))، تحيل على اسلة سبر رائييه واسحه في التصريح بالمرحبة، تدعها الإهدات الأخرى في سمر - الأعية والحالات والأوب الموروث متعنه المتسدة الشخصية هي محليها، واسما الشخصية البها

((الصوره منطعة روعه بحر بها نهر العوره - المنفرع من نهر شط العرب في البصرة - وهي في جنوب البصرة - على الطريق إلى أني -صحب))، و((حمدان هريه في جنوب البصرة - على الطريق إلى أني المصيب)) و((المنويج جمع شلمه (بالعنه المر ايه) وهي لجنول الصمير جاد المنفرع من الأهاز المنفرع من شط العرب))، مداح موروث شعبيه تعذب في المشهد الحكلي السبر دسي الحلي، تعرض صهاها وحالها ولونها وإبعائها وحساسيتها على ((وزقه))، تحلص من ملاحيها تحت صريلب العلم واستعاده صور مشحونه بالمر - واليهجه، جعلت الزاوي كلّي الطم يتحلف حاطفاً كلياً بقرب من حله التماهي مع الشخصية، حيث يتحول الصمير العفب الذي يمتدحه الزاوي كلّي الطم في سرد الشخصية إلى صمير محتلب

ـ اه ما احلي أن ترتوي من ماء النهر.. تتنقي من نون خمر. رطب اصفر مثل حبات الكهرب - وحصير من خوص - جنة الفنيا تلك البقاع.. خمرة أنهارها لين طارج، ((ومرتك)) التمر، رليفك حبيبة طيبة القلب والزيوج والجمد.. وانت يا علون والبصرة تعيشان الحلم.

تحوله السري والمغالي إلى صمير المحلص يقتر الزاوي بقده من الشخصية في ترجمة شعافية لافسه، يبدو فيها وكأنه يساخي بأنه في حوار موبولوجي لا يعدو به استعلال صمير المحتلب سري لية سريه بفعل الحنود بينها حاطفاً على السياق العفلي السردى

حصوله، الذي حقق فيه القاص (تجربة واعدة، ذات خصوصية للقاص، من خلال فترة هائلة على استيعاب التراث الشعبي للشعب المصري - بمثلها وسواها، وحكاياته، وموروثه، وهوس الحكى فيه) (٤)

احتل التصنيف الأجنبي ((قصص قصيرة)) أصل الغلاف بخط لا يعنى إلا أنه السابعة قدر ما ينتهيها، فضلاً عن الرسوم والخطوط والتشكيلات والألوان التي تعبر بلحانها السمعية على هذا الصياء المزجي، وبحرين مصر المنطقي على الأسرار في الجو الشعبي المنبعث من كل حركة، أو فاعله، أو شكل، أو لون، في سطح لوحة الغلاف، وأشبهه بلوحة زائفة والذكية والصور، حتى إذا دخل حكاياته عموماً وحكاية ((الذئب رباح)) خصوصاً، يكون قد استوعب زير الغلاف جيداً، وبخمس ألاف، واستعد لاستيعاب رواه من شرفة العصور التي يطل منها على حق الصنع، ومهرة الزاوي، وروعة القصص المنبعث من جوف الحكاية بطبقات الحية الصلبة في الموارث والمحب والسوء والإجها.

سهم حكاية قصة ((الذئب رباح)) على تداول أشكال الروايات من ميلاد ذاتي يفتح المروي بوصفه راوياً إيقاعياً ومشاركاً في الوقت ذاته، إلى سائر جميع بطلة مجموعة القصص حين تتحدث بصوت جماعي واحد، فضلاً عن السارد المركزي الملك في جوف الحكاية ((رباح)) الموضوع وصفاً سابقاً لاسمه ((الذئب))، إذ ركز الموروث الشعبي بركراً هائلاً على الصفة مغفلة الاسم ومهممة في صياغة كيويسه وهويته لدى الآخر، على النحو الذي يصيب فيه الاسم لاحقاً للصفة لا العكس - كما يفرض ذلك الوضع السوي المعروف - فالراوي المركزي الداخلي ((الذئب رباح)) يروي حكايات شعبية يحتلها فيها سواد الحكايات وأشكالها وأهدافها، وتحتل على لسانه لغير أولئك من هذه الشخصيات، وهم بشكل الهرم ويعاين الماء ويصطاد الأسماك والحكايات معاً

تسود من التنوير المصري بين طوفا الحكايات الشعبية في جوهرها البشري والبكر والفكري، وطوفا التصنيف المؤلف للصفة وهو الأطفال ((احمد / حاتم / كوتر)) فضلاً عن صديقهم السارد الثاني - الإطاري - الذي يفتح المروي متحدثاً بلسانه مره، ومناهيها معهم مرة أخرى، بطلان صوب ((الذئب رباح))، حين مولوا، يدعو الأطفال إليه ليسرد لهم حكاياته، وهم يلجوب النساء لتفهي الحكايات، فيحدث الاستهلال المروي بالأصوات الزاوية كلها

ساعة العنابر، نادى على الولد "احمد"، ونادى على الولد "هازم"، والبيت "كوتر" ينت

كبر القصر وفئة الموروث الشعبي
من سحر الموروث الشعبي إلى لغة الحكاية الجديدة

طلب قصة القصير - وعبر كل مرارل تطور ها - تتنظم شكل الموروث الحكائي الشعبي وروحه، بوصفه كراً فصيلاً لا ينصب، ولا يقا بولاً مرزداً من هذه المورث المبعث من المورث الحية التي يحبرها هذا الموروث في مختلف طبقاته وهوامشه وبعدهاته، وكلما بولت حكايات المعاصرة في مجاهيل أحداثها ومع أحداثها، وصولاً إلى منطقة الحكاية الجديدة بطرقها البلية وتنوع والتعدد والإدهاش، مبعث معاً جيداً - في مبنوى معين من مسويات الجديدة - التي تلك الطبقات العام في سحر الموروث الحكائي الشعبي، لاستوعبها وها وبحر بعضها على مساحاتها ورهاا الهبة لالة الحكاية الجديدة، مستترجة إياها من أجل أن يفتحها بحثاً حكايات جيداً يجمع سوا المكونات والعناصر والروى في مبقها القصري المنهبط بالشكل والتدخل والتعدد والتكرار

يعنى أن البساطة والبداهة والتكرار والإثرائ القمري هو أحد أهم المصائر الأخيرة تركت الثقافات والأحزاب والفسط والتسريع في الأمكة والأرمان والأحداث والروى، والاستيعاب على أصابع قصة جديدة يتواصل فيها الشكل والروح، بعين عاتقه ملحوظة ترسو إلى طبع الحصر الشبيه في كبر الموروث الشعبي، وعبر إحدى مفاصله بالصفة والأنصاف والتجسيع والاستيعاب، تدخل في جوهر حركه الحياة وتطبيقاتها وتحولاتها وتجزئتها العرفية لأن الحكايات الجديد ((في بهاء الأسرار)) يكتب قصة قصيرة معاصرة، وحداثته، يستلهم فيها، ربما، لا شكل الحكاية الضعيفة وحده (وقد أصبح هذا الشكل تقليداً بل بطلاً) بل هو ببساطة روحاً معاصرة في هذه الشكل، ولعله يمتد معنى معاصراً وبها وصحياً في إحدى طبقات الدالة من الحكاية الشعبية التي لابد أن يمر بغير كيميائي وجوهري مهما طرأ شكلها وصيرتها السردية معروفاً أو مغفلة الشكل (الطبيعي) (٢)

على النحو الذي يدم لنا لغته الجديدة العائرة على الإدهاش، وأحكام السيطرة على متغيرين مأثورين يسحر الحكى ومعجوبيه داخل فضاء اللغة القصصية الأسره، وهي تعظم عبر الحصر، وتلعب بهم في إطار المكونات، وتخصمهم لألوان لفرى

قصة ((الذئب رباح)) (٣) للقاص خوري عهد الجواد - جدى قصص المجموعة التي نكت اسم القصة ذاته - اعطتها غلاف الكتاب معزلة ((حكايات)) لتحليلها حالة سريعة ومباشرة على مرجعية الموروث الحكائي الشعبي بأعلى درجات

لحك لنا يا ديب، يا ديب لك لنا حكاية، تحنح
الديب، ويقص شازيبه وشعر راسه فضحكنا
وضحك وأقارن الحكى لكم عن الغزات الثلاث،
واحدة يارزى وواحدة مازي، وواحدة تلعب على
عكازي. قلنا: ثوء ثوء، سمعنا أمص يا ديب،
لحك لنا غيرة، سمعنا، أمص.

حين جلس الديب مرفصاً تلملم فاستند
بكوحه على القميد ومد رجليه ونظر إلينا وقد
لمس شازيبه، قال: صلوا على من يضلغ فيكم.
قلنا: ألف صلاة عليك يا نبي.

زيدوا ثلثي صلاة.

عليه الصلاة والسلام.

هكفت الحركت ((نصح الديب)) رقص
شازيبه ونسر راسه)) عن ((أحكاية العسرات
الثلاث))، وهي حكاية بكر الديب قد كررها على
مسامع الأطفال من أوطان مد مريه، مطالين إياه
بـحكاية جدته بسندعي وصعاً حكوا فيها أكثر نغمة
ورسائه وباهللا المحوس في غلها، حيث
يستدعيه من محروبه الحكائي الشعبي العميق،
فيشكل الوضع عبر شبكة حركات ((جاس الديب
مرفصاً/حلياً/أسند يدك على القميد/ مدد
رجليه/ خطر إلهام لمن على شازيبه/ مال صلوا
على من يضلغ فيكم))، وهي آليه ضرورية
لاكتشف هبه الحكواني والتأثير في السامعين، ولا
سيما في توكيد الصلاة على النبي بوصفها لازمة
اجتماعية - شعبية يصعد من حسب الاستقبال
وقنوات بين أطراف الحكاية

بشرع الحكواني بالحكي بعد أن يدخل شعبه
في صلب الحكاية بوصفه بطلها، على النحو الذي
يصبح فيه الديب رهاج كائناً من كانت الموروث
الشعبي العائمه من عمق الذاكرة الشعبية، ولذلك
يختار أبلغ وأكثر مصاه في مستقبالات المتلقي -
الأطفال - حين يتجود محلياً لديهم لنصور الحكاية من
حلال شخص الحكواني، بحيث أن من السرد
يتمدد على نحو مما في من الحكاية، وتوثر
الحكاية على كل عناصر الحكاية في الموروث
الشعبي - مكافاً ورمزاً ولغة شعبية ومثلاً شعبياً
وأغنية شعبية وشوفاً وحيالات

كف بالليل يا عيال، والندبا كحل ليس فيها
صريح ابن يومين. وكمن البرد رصاصاً يخرم
العين، خرجت للنهر، ركب العربك وفردت الشبك
فوق دراعي وطرحته بعزم قوتي فاستقرت في
النهر تركت المركبة تعشى مع النثار وغمرت
سجاريه وغبت عيني غلبك يا مركبي، فعجبني
البحر فرددت في الغناء: البحر يوصلك ليه وأنا
نازل الانع اصطاد سمك. توقفت فجأة فقد هدي
المسكون، وقلت لو لي ولد يؤمن وحنتي في

عسي "مصطفى"، وقالوا جميعاً في نفس واحد:
هيا بنا، فقلت: هيا بنا.

إد يحيل العمل الصوتي المقروح والمنكر
((بداي/ ناي)) على ليل ((الزبح رهاج))، كما
يحول فعل الجماعه ((قالوا)) على السار - الجمعي،
ومعمل السار الداعي ((قلت)) على الزاوي
الإطاري الذي يعد مهمة السار - الحكائي الإبداعي
في العصة حيث يترك أسد أوقاه وسروده فلاحقة
إلى ناء الفاعل، ويستدعا إلى صبح الجمع المندوع،
لتنقل بالسر من موقع الراوي الإفرادي إلى
الزاوي الجمعي.

وتفتتح كثيراً الراوي الجمعي على مشهد
الاستهلال واصفه إياه، ومصوره للوضع الحواري
التقليدي بين الأطفال والديب رهاج في الاستدعاء
والتحريض والانتظار والكلام

وهناك، حيث نذهب إليه نخرج جداً ولنا صوف
نقابله، ونخرج جداً لأن الطريق مليان بالبط
الأسود، والأوز الأبيض الذي يجري وراءه يردد
عصن غنافاً ونجري ونحن نصعد حين وصفا،
ولفنا على حافة النهر، وجفنا من أيدنا فراطيس
وضغنا على أفواهنا ونادينا بالصوت تعالي في
نفس واحد: اطلع لنا يا ديب، وسكت فجأة فلم
يطع احد، قلنا:

جنت اليك يا ديب، وسكتنا فسمعنا صوت
العصافير ولم يرد احد.

وانتظرنا أن يخرج لنا - فخرج، وانتظرنا أن
يتكلم - فتكلم أهلاً بالعيال، دخل للخلد، بيته في
النهر، وقال أبي: إذا خرج الديب من قنهر صات
كالبسمك، جلس على الحصى فجلنا، تجمعا حوله
أهلاً بالعيال، أهلاً يا ديب قلنا

ينبئ من بطن هذه قسريه الحواريه صوب
راي اخر مطق في ذاكرة السارد الشايف الإطاري،
الذي ما يلبث أن ينظهر مظهره اهراباً كلما وجد
تلك ضرورياً ومكافاً في السياق السردى العلم، هذا
الزاوي المعلق هو ((الآب)) ويعمل بسبعة موجه
ومصدر لكل بعض عد السار - ((وقال بي اذا خرج
الديب من النهر صاف كالبسمك))، ولا شك في أن
هذه الملاحظة السردية التي سجلت في السياق على
شكل روايه ((قال أبي))، نسوم في امضاء قدر
جود من الأسطره على شخصيه الديب رهاج عذر
نمجه بالقصاه المتقي - بإفلقه المسرحية - نمجا
كلها

يبعث القول على انارة صاح الحكاية وحدايته،
وبعدي الديب رهاج بعد الفحريين والإلحاء للعب
سور الحكواني بعد أن يعد عذره ويشرع بالحكي
للمأخوذ من كثر الموروث الشعبي

اشعل "الديب" ناراً واخذ يشوي السمك،
وقلت:

- ألم تجد خاتم "سليمان" في بطن سمكة يا
ديب؟

فأخذ يقلب السمك وقال من بين شاربيه: أنا
عثرت على خاتم الجن في بطن حوت كبير.
قلنا: خذنا يا ديب كيف عثرت على خاتم
الجن، وهل رأيت الجن؟

ويظل شكل الحكواتي ومناخ الحكاية - بالرغم
من كل ذلك - متغيراً في ذاكرة السارد، ومهمدي
على قدراته، إذ يبتلع صوت السارد الثاني مرة
أخرى محرراً الديب على استعادة شكله الحكواتي
واستئناف مناهج الحكاية ((ألم تجد خاتم سليمان
في بطن سمكة يا ديب؟))، حتى وإن أصبح السؤال
على حكاية جديدة من تتصل أو لا تتصل بالحكاية
السليلة التي انقطع فجأة، مع بحوي حصور
السارد وبث السمتي في هذه الاستدعاء الحكائي،
هو ما في الحكواتي / الديب على تصديق الحكاية
تربحاً أو بهيلاً ((أب عثرت على خاتم الجن في
بطن حوت كبير))، ويصبح حواره على صباه
التلمي الجمعي لاستقبالها والعودة إلى مناخ الحكاية
((قلنا خذنا يا ديب، خذ يا كيف عثرت على خاتم
الجن، وهل رأيت الجن؟))، حيث تصابع طائفة
التبديل التسمي للسارد عند المتغير، وهي تتبدل
بالحكاية التي مزحله أكثر عمقا في مياه السارد
التسمي بأعوانه الألبسة في الباطن التمهيلي
والسحري.

ثم يماطل الراوي / الحكواتي في تلبية دعوة
الحكي ويوجهها إلى حين، ليتمكّن فصلاً عودته
إلى زمن السرد بالإنهاء من مرسم كمل السمك
التي اقترعها وعمل على تجهدها بما يطوي عليه
ذلك من سحر يصنع حمن التلمي لدى متلقيه
الأطفال، ومع أجواء الحكاية طافة سحر وفطنة
أكبر وأكثر تديباً.

لن احكي لكم حتى ناكل، فأخذنا ناكل بمرعة
شديدة حتى نسمع حكاية خاتم الجن، وكان السمك
مماخفاً فقمضي في حلقى ونمسيك البنت "كوثر"
فلخنت تنفخ الهواء بقفهم العليل بالسمك، وكذا
نضحك، ونمسيك الديب يده في مرواله الأسود
الطويل وقال يشرب شاياً، وقم لعمل الشاي، وقلت
لو أن الواحد يشرب على مفتاح الكنز المرصود
خارج كوم الضيع كما قال أبي.

قال الولد "حازم": الكثر لا يفتح إلا بالقدم،
ولم يعثر عليه الرجل الذي قتل منذ ثلاث سنوات،
هل تكفرون حين وجدناه مدفوخاً عند الشجرة، هذه
التراب هي باب القفز، ومن يومها لا أحد يمشي
تأخيه التراب بالليل، قلت: سوف أجدّه، فأب أعرف

النهر، وتكني كنت مطمئناً فالتحوم معي، والقمر
كان يجاني في النهر والأسماك اصطفاء لي ولا
أخاف الليل، وكنت أسحب الشبكة ووجدتها ثقيلة
جداً فجمعت الله وقلت الخير يأتي دائماً في الليل.
وأنا أحب الليل وشوطة النهر، ومصبت، وسمعت
عويلاً وصراخاً وأصواتاً كثيرة فقلت أنا لا أخاف
شبهتين النهر، ولمحت سمكة كبيرة معلقة في
الشبك، وكنت لا أستطيع رفعها فصعدت صيحة
عجيبة وجذبت بكل قوتي - تخيلوا يا عيال -
السمكة جذيتي، وكتاب الله السمكة جذيتي، أنا
أشد وهي تشد، وكانت قوية فصعدت المركب
بمرعة شديدة فلنقيب، المركب، وأنا، نفعت الجبل
المربوط في الشبكة على يدي ولم أتركها ولخفت
أخوض، ونمت لئلا رأيت أشياء عجيبة، هذه

لصور من الذهب الفلص، وهذه نساء من
الحليب الصافي، هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك يا
عيال.

إذ يتحول الحكواتي إلى مسرح وممثل في أي
وحد، بوجه كبيراً تصويره لتصوره في عبق
الحدث، معبداً على سحر الحركة وتغلب
الاسترجاع والاستعداد والقطع والوصف واستمرار
الإبداع الصوبي، ليس بهدف أنجز حكاية كاملة -
كما يبدو - بقدر ما يسهل نثر المتغير -
الأطفال وبهائهم سحر حكاية لم يحكيها لهم سابقاً،
لذا عصب يصل إلى قمة الإدهاش ((نحت لساء
رأيت أشياء عجيبة)) فهذه قصور من الذهب
الفلص / وهذه نساء من الحليب الصافي ((، فإنه
نساء قوة الفأثير والتفوي في المتغير سواهم
((هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك يا عيال))، حيث
يمثل هذه السؤال الأسعري - قطعاً سريراً - في
همس الحكاية، ليعود بهم الحكواتي إلى زمن السرد
من دور إلى يكمل الحكاية.

يعود الراوي / الحكواتي إلى زمن السرد
بتفعيل لية الحوار بوصفاً عن الصلح الحاصل في
الحكاية التي كل بسند كملها، إلا أنه وقف عند
أي سطر سحره وأوصلها إلى عتبة نور ودهاش
جعل متغيره الأطفال يلحون على استكمالها، لكنه
أحدث هذه القطع بهدف حلّص ذاته من الحكاية،
وتحرير وجوده، والفصل بين كيفة الحكائي
وكيفه الوجودي - السري - داخل زمن السرد
قلنا: لا يا ديب، اكمل يا ديب.

قال: لن أجدث قبل أن ناكل، سوف ناكل
سمكاً، خرج الديب وكنا نستعجله حتى يكمل لنا
ماذا رأي تحت الماء، وضربت الولد "أحمد" على
فخاه فزغختي في بطني. عاد "الديب رماح" وحمل
قفة مليئة بالسمك، سمك قرموط بلعب ويلز
شوارية، وامسكته من أحد شواريه فقمضي في
أصبعي، قلت:

- سوف اكلك يا قرموط

الصمكت مقدار ساعة أو يزيد، وفي الليل سمعت صوتي يغني أغنية النهر، وسمعت موسيقى النهر هزلت في فضاء، ووضعت يدي على أذني وقلت بصوت عال: اسمع يا نهر واسمعي أينما الصمكت الطبية:

أول ما نبدي نصلي على النبي
نبي عربي لم يبد نوره نور
عاشق رأى عيني قال له أنت رابع فبين
وقف قرأ قصته بكوا سوا فبين
راحوا لقاضي القرام لثين صوي يشكوا
بكوا ثلاثة وقَالُوا حيناً راح فبين

كان السمك ينط بلعب، وكان يلقظ عالياً فلبس في الشبك، وكانت قد توغلت فطلبت الرجوع، وفاع المراكب امتلأ عن آخره بالسمك القرموط، والسمك البسار، وكان المركب يشق النهر نصفين، وحين اقتربت من البيت اصطدم المركب بشيء فكد ينقلب، وحين نقت النظر رأيت وجهين يطلان من فاع النهر، انكمس القمر على وجهي "محمود" ولم "محمود".

ولعل وظائف الصوت /الأغنية/ الموسيقي هي هو من أظهر تطلعات الموروث الشعبي حضوراً، ولا سيما أن قلعة المرد - حكاية - اقتربت اقرباً شديداً من النص والصوت الشعبيين، وحسرت الصوت العائلي الموسيقي من كيانه وجعله يطوف في الفضاء المرد - حكاية، ويعطي للحكايات وصفاً وجودياً وكياناً يسطهر على نحو شبه متكامل، بنح هو في سملاله والفيلم بدوره على نحو اموسيقي يستعجب فيه جوده اللغوي استعجاباً فاعلاً ومذهناً، يدمج فيه الطوع التي حصلت في حكاياته الساعلة موحساً إياها في حكاياته الجديدة، منها إلى القادر فهم أبلغ تأثير

بشهي حكاياتي /التي عبر استراتيجيته في الطبع والتوصيل والتفصيل بين مساري الحكاية والقدر- إلى عيط سيطرة على المسارات كلها، وسحب نتائج الأبطال إلى منطقهم وإحصاءهم لروية ومسرحهم وعزلهم عن رؤاهم

وكي "الديب رماح"، واختاراً بظنني على ظهره ولقنا لا تبك يا "ديب". واختاراً بدي لقال لا تبكوا يا عيال، وبكينا جميعاً ومسخ الديب عينيه بكم قميصه وقال: اسمعوا يا عيال، احكي لكم حكاية. قلنا احك يا "ديب". كن هناك ثلاث عذرات، عذرة يازي، وعذرة مازي، وعذرة تلعب على عكازي، نظرت إلى الولد "احمد"، وبظر لحمد إلى كوتر، وتقرن جميعاً إلى حازم. قلنا يا صوت واحد: احك يا ديب حكاية العذرات الثلاث اشعل سيجارة واحبب قميصاً تتره في الهواء فبان الغريز كبيراً وبانت استناته بيضاء مستونة تلمع

مكتابه. ضربي "احمد" على وجهي وقال سوف اعثر عليه فبكك.

جاء الديب يحمل براد الشاي وكوز صفيع صغيراً فشرّب، وأشعل سيجارة ونفخ في الهواء فنكونت سحابة من الدخان كبرت حتى كانت غفيراً كبيراً بحجم الهواء.

عبر من رمن المرد بيعي مخففاً بزم الحكاية، ومهيباً لايشكك معاجبه يظهر هي كل مكان من أمكنة المرد، على النحو الذي يخلط بين الرمين، ولا يدع أحدهم يسفل بكبوسه الرمية بعيداً عن الآخر، فالحكاية التي تظهرها صوت المرد (مفتاح الفكر المردو- خارج كوم المصنع كما قال أي) أعادت مجدداً هيمه صماء الحكيم الموروث - نسجي على مسار المرد، وفاعلت بين المسارين بسطها الدورانية للحركة التي جرت بين الأبطال

وهي تربط الحكاية الشعبية المقرحة بالواقع المرمي المميز قصصياً، حتى يعود الديب ليؤكد مسار المرد ((يحمل براد الشاي وكوز صغيراً فشرّب)) الذي لا يجمع شيئاً في حوكيته، إذ في تحليل مسوره سملاله دخل سيجارة الديب ((عرباً كبيراً بحجم الهواء)) يعني صماء العكبي المرمي العزافي في المسار المرد في فاعاً لصالح الحكاية

وبعمل الحاج المنظر الأبطال على الحكايات الديب اللجوء إلى الحكاية بتسجيب لهم، ونقل إلى منصة الحكايات مقرحاً لهم حكاية جيدة بهيم هو بطلانها مرمحاً بين مسار المرد ومسار الحكاية

قلنا احك لنا يا "ديب. شد نفساً طويلاً نفخه وتشهد وقال: احكي لكم عن ابني "محمود"، كان متلكم بالاضيق، ولذ جميل بلون النهر، له كذلك، هل رأيتم "ام محمود".

لا يا ديب لم نر احداً.

اخذتها الجيبة هي و"محمود"، لو تعرفوا الصبيب رال عجبكم، اصل الجيبة كانت تحبني جداً فغارت من "ام محمود" لانها اجعل منها، ولاتي احب ام محمود ولا لعب الجنية.

قلنا: احك حكاية محمود وام محمود يا ديب.

ايه.. كان ذلك قبل ايام الجفاف بليام، في اليوم الذي ذهبت فيه لاصطاد بعيداً، عند الضفة الأخرى للنهر، كان القمر كالزخرف البتلي، وكان يعوم في النهر، قلت: سوف اصطاد القمر، وطرقت الشبك، واخرجت من قاع المركب لقمة ناشئة وحقة جيدة واكالت فطمت، علت على حافة المركب وغرقت خفة ماء شربتي فاز تويت، اخبت سيجارة بلموننت، وكان النهر هادياً فتحدثت مع

في هداة الليل، حين رلحت الصراصير تصفر والصفاد تنق والكباب تنبح والناس نطف في النوم، تنأى إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقى والأنازيغ والأغريد والديكت، ثمة طبل ومزمار يحدثنان انقلاصاً وإيقاعات رافضة وصاخبة ومبهجة.

بحر - الهدوء والسكينة وبحمل على تنبيب حدود المشهد في دائرة صورية صيفة إلا أن الاستنساخ السردي الذي يشرع السرد باقتناحه بعد الاستهلال

نهضن سعيد من فراشه وهو غشاش بالموسيقى الزائفة وهو يرنو..

تكتب مسرح للهدوء، ويبدأ بأسهم بطام حر كي صاح بلعبرية والإيقاع والتشريط.

في حين يقدم الجرح الثاني صورة معاكسة تماماً، إذ يبدأ أسهلاليته

مع اشتراق الشمس ابتعد أبو سعيد سعيداً ابنه ليرعى القدم، لكنه ابى أن يفارق ما دام هذا النهار هو نهار زواجه الأول، اعتبر العجوز عصفه سعيد نوعاً من المزاح ولتتهكم.

بفراخ الحركة والتشريط في الوقت الذي يحمل فيه الاستنساخ السري على قلب المقترح واستلاب مصوره نمطاً شخصياً (سعيد) - الشخصية المركزية في النص - عبر طيف عده، نتدخل فيما بينها لنولف المسوى التركيبي هه

الطبقة الأولى: الطبقة المسرحية المسطحة المنشورة ((الراعي))، والطبقة الثانية العلمية ((الحي المنروح)) والطبقة الثالثة الميت - حلبة ((المجرب))، وينتهي سعيد في هذه الطبقة مع ((المجرب))، ويتم في الطبقتين الثانية والثالثة بوظيف الحرافة الشعبية على النحو الذي يعق روح السرد في النص

ونتدخل أيضاً شخصياً ((مجنون)) عبر إيجاتها لمسوى أسطوري معين، من خلال التوافق الصوتي والصوري مع الاسم الأسطوري ((مجنون))، بشخصية ((مريم)) عبر إيجاتها لمسوى بي - قراني، وهي تشغل حداثاً بثلاثة مجنونات، روحه ((مطمان))، وروحه ((مسيح))، وعذيقه ((مخلو)) بوصفها حلم النص المنحيل

وبسوي هه الثلاث - بوصفه - سمة تركيبة واضحة - على صفات القصة نفسها، إذ ينشطر على ثلاثة صفاء، الأول الصفاء الواقعي للمحكي ((مسيح)) وبيوه والغربة وحكاية رعي الأغصم، والثاني الصفاء الأسطوري للمحكي ((عالم الجبر وبوظيف الموروث الشعبي))، والصفاء الثالث هو الصفاء الواقعي المنحول للمحكي ((التمهي مع المنحيل))

وهو ياكل العزرات الثلاث، وأقلت أنا اعرف هذه الحكاية، وكنت أنام، وبدا صوته خافتاً:

صلىوا على النبي ألف صلاة عليك يا نبي، زيديا النبي صلاة، هم ثلاث عزرات، عذرة وعذرة، وعذرة، ولما كانت العزرات الثلاث واحدة بازي، وواحدة ملاي وولحدة تلعب على عكازي..

كان صوته يهت، واهت، وكنا نسمع صوت النهر، وأصبح صوته همساً، وكنا نعلم.

ليعود إلى حكاية التقديس المكره التي يبدأ معهم بها دائماً وينتهي بها أيضاً، وهو يستعيد بذلك كامل هيئة الحكايات حارجه بذاته وبهم من صفاء الحكاية إلى صفاء المبرد، إلى صفاء الجحر، بهقال سحر المحكي على هذه السرد، وصولاً إلى أصغر حكاية جنيدة مسطحة بالموروث الشعبي بكل سحره وحصبه وديناميه، وحارجا إلى أقصى القصص الحديث بروح مشبعة بالمحكي ومصفغة بقوة الجادة تنتج مراداً من الدهشة والمتعة والقص

تحولات الصفاء السري من واقعية المحكي إلى إيجاع النحيل إلى العلاقة بين الواقعي والمجيد في معامرة

القص علاقة حاسمة مضمخ عن تدخل عجين، يرحل فيه الواقعي إلى المنحيل، كما وجهت المنحيل في تطبيع مكربته لكي ساطر الواقعي وحكاية وتفاعل معه

وتسبل الحكاية بوصفها الآلة المركزية في الدوربه العلمية في مساحة هذا النشاط الإبداعي الحائلي على ترتيب منزل المرد داخل السياق، ولا سيما في اعتمادها على نمكة من المرجحيات التي تسعى إلى إظهار العلاقة بين الواقعي والمنحيل وكنها طبيعية وصروية وأولية وربما كلى مرجعية الموروث الشعبي بكونه الحكائي المثمر الفلاس الأكثر موه في إنجاس شكل الموروث المقترحة بين الصفائين، وإحصاء تحولات الصفاء السري للحكاية إلى هه الجدر الحائلي المنترك

عنه العنوي في قصة ((الواقعة)) للقص صلاح زنتكة بطوي على كثر من أحله، منها مدينة هراية، ومنها استنطاق الموروث الشعبي والحكاية في شكل معين من أشكاله، وهي بهذه الأحوال تقدم للنص مسوى اجتماعي أكثر منه سردياً

التمن السري - مولف من جزير، كل جره يمثل صفاء كاملاً يحتوي كامل المكرب المطلوبة للنص السري - وكل جره له مكانه الخاص وزمنه الخاص كما في لكل جره أسهلالة الخاص الذي يتطابق تماماً مع المبرود ويوسم لمنشده بالاستهلال الأول

اشترى اكلت فسية، فلما الانضاء حد قنائل و التماهي،
او الموت الذي يحيى معارة الفصاين، وبقنالي
معارة واقع الحكاية نهائياً وإقصاء الذات إقصاء
تاما

تكرر أسماء الشخصيات في سلسلة الواقع
الحكائي للنص، على نحو يلفت نظر القارئ إلى
معطى توالي معين، شخصية ((معيد)) تتكرر
((١٣)) مرة في الجزء الأول من النص و ((١٢))
مرة في الجزء الثاني، وتكرر شخصية ((منلوذ))
في رسوم النص ((١٠)) مرات، ويظهر هذا
الاسم الشبي ((مريم)) مريتين، وتكرر
((خلقون)) تسع مرات، في حين لا يتكرر ((الشبح
سلطان)) وهو يمثل مصداقاً واحداً سوى أربع مرات

يمثل هذا التكرار تكراراً من مستوى الحضور
الكتابي وعلاقته بالمستوى السردي، إذ في انقاسار
الشخصية على أوسع سلسلة كمية تولد كدندات
لإفغاعه هيمية، يجعل الاسم جاسراً في السرد
حضوراً استثنائياً يبرز استغله المردوج في فصاين
متناسين

بالإضافة إلى حضور التخييل يمثل أسلاف
حضور الهمد الواقعي الحكائي، وتحقق شخصية
((خلقون)) حضوراً واسماً يمثل في فصاين
متناقلين، وهو بمنزلة دور استثنائياً من خلال
جمله سحر

خلقون وحده يعرف ابن في منلوذ
بما تطوي عليه من وحدة فصاء تهر هذه
المعرفة، حضوره ((منلوذ)) سحر من تأكيد
حضورها في النص الأتية لتسفر في الدهر، وهو
تفاعل معها على اسم هذه الصورة بالرغم من
وجود صورة أخرى ((مريم)) شغل في المستوى
الواقعي للحكاية

إفغاع فصاء تحييل الحكاية إفغاع مولد،
مستقل، ينطوي على قدر عال من الاستدعاء
والإغراء والقوروط

١- تناهت إلى سمعه أصوات غريبة في خليط من
الموسيقى والأنازيح والزغاريد والديكات، ثمة
طبل ومزمار يتحدثان أنهما وإفغاعات راقصة
وصلفية ومبهجة.

٢- بهض سعيد وهو منتش بالموسيقى الرائعة.

٣- مثني متجهاً شطر الاضواء والموسيقى مجتازاً
الحقول الخضراء.

٤- صوت الطبل والمزمار يطويه ويغريه بترقص
حد الانحاء.

٥- شاركوه القاء والرقص على إيقاع الطبل
والمزمار.

تمثل حكاية عالم الجي بؤرة التمركز السردية
وتسمى من مصدرين، الأول المشهد الصوري
الواقعي للحكاية وهي مثل سبأ، والثاني التحولات
الفعلية للشخصية المركزية وهي مثل نتيجة، في
الوقت الذي مثل فيه حالة الجري نقطة داخل
فصاين

شخصية الأم الكبيرة بهذا الوصف الاحتفالي
اللباز:

اطمن سعيد لمنووز وانخذت إلى الام الكبيرة،
تلك الجنية الصالحة ذات النهدين الهائلين، فارضة
لخذيها الكبيرين على الارض، ترقب قدرأ صخما
على نار مشتعلة تسوح منها رائحة الحنطة
المطبوخة.

تمثل زمراً مولداً لحياة جديدة أو الانتقال إلى
حياة أخرى، إذ تمثل وحدة التحول السردية الفاعلة
فيه، لقد صار سعيد جنياً مثقلاً

على إقصاء مصداق وإحلال مصداق آخر

ولا نضع شخصية ((الشبح سلطان)) بسور
ثانوي، إذ بها شغل شغل مكثاً في بؤرة التمركز
السردية، من خلال إطنابها على أشكاله حلقية،
فهو الآخر العجيب ((المستلب)) - في مجال
ممثل المستلبين على يده ((خلقون)) سعيد الحج،
بدلالة صفه ((الشبح)) وما يتصل بها (روحه
العالمية) ويصعب المبدأ هذا (الحلمية) بوحيا
دلالية ملتبس، يوصي إلى أفقه ليمثل كونها تغفر
إلى الفسرية مثلاً، فضلاً عن دلالة الهدح
والاحتفالية فيها

شخصية ((الشبح سلطان))، هي المنتبه، التي
تتمول فيها الشخصيات المسكبة من مصداق واقع
الحكاية، إلى فصاء تحييلها ونجر بها من موقف
الوجود وضروراته في واقع الحكاية

إن التفت في الحلم والعمل على تعميق حدوده
وتوسيعه، نوسعه وسيله خلاص من الإحباط
والمصداق في الواقع الحكائي يعود - بمصاحبه
التمثيل ويكتفه - إلى الحول في هذا الفصاء
واستعماره وقلب المعادلة الجوبية بالحصاح واقع
الحكاية لهم، وصولاً إلى النتيجة في تخيلها
علمة الخطاب السردية هنا

فيه، لقد صار سعيد جنياً مثقلاً

بما يتمحصر عنه من تحول حكائي دلالي
ولعل الوحة السردية الحادة

إن من يجاسر ويتحم عقماً لابد أن يموت
تصغر استغالية الفصاين التي يغمها النص،
هي الوقت الذي يكون فيه واقع الحكاية مصداقاً
لا يحرص اشترى اكلت فسية للانحاء إليه، وفي
الفصاء التخيلي للحكاية مصداقاً صلا مطلق له

المحول حيث كثر السحر والعنق والذهشة، في انتاج انطوري حر على فائزبا الزوبا وهي تحول الحلم على محاوره تحطم هيمنة العنصر ومباينتها، وتلاعب بالمر من المكمل والحدث والشعبية بحرية معوجة

تشرح قصة ((نوب من ريش حصر)) (١) للمعلم محمد اسماعيل الطيب في هذا الإطار، ولطفاً منذ عبه العنوان يطل عن رغبها في التحول من واقعه النص المتمثلة في الحركة الموسيحية للزوبا ((نوب من ريش / حصر))، إلى فائزبا الزوبا المتمثلة في بناء التشكيل السوري لصورة العنوان التحويلي من أنموذج، يحيل على مرجعية الحكاية لحرارة واقعه ويعد من طاقه اللون في الكشف عن بؤرة السحر المشبعة بالكسبه في تصاعيف المعزج الفولكلوري لواقع التشكيل السوري والسميكتي الطويل في عبه العنوان

ومسجد من الصورة التسميكية لعنق العنوان تتكرر في الفن البصري وهي مألوفة كثيرة لتؤكد شكل الصورة وتثبيتها في الذاكرة المستديمة للقرءاء، فضلاً عن تأثير الوعي المبدئي في التحويلات السردية داخل البنية العميقة للحكاية

ولا يتكفي النص بهذه الزوجة بل يصنع فضلاً نوعياً مستمداً من جسد الفن البصري بين عبه العنوان والمعن، يمثل باعتراف سيميائي لافت للذات الساردة بمثل عبية وسطية ((.. أما العريب الوافد على حرارة الأمكة))، وكأنه عنوان ثل أو مكمل للعنوان الأول

تستغل هذه العبية الجديدة على إعطاء عبية العنوان بتوافرها على شواهد سردية توجه القرءاء وتحرسها وتسلحها، فلمصور الصريح للذات الساردة (أنا) يرفع في موصفاتها النوعية درجة خاصه (العريب)، وتكشف عموماً في المشهد (الوافد)، عبر تحريك سحر الصورة للمكمل (حرارة الأمكة)، إذ يتضمن سيميائاً معبره (حرارة) في هذا السياق قوة سحر نصي إليه عبية الأعمال الحر والدينامي، من واقعه النص إلى فائزبا الزوبا إلى الإعلان عن بؤرة الذات الساردة في العبية الوسيطة التي يصل عبه العنوان بالنص النصي ((أما العريب الوافد على حرارة الأمكة))، يضيئ إلى بنية استهلال للنص الحدث العنصري في شكله العنصري العام، ويكرس حضور الذات الساردة بوصفها زوبا ذاتياً تتصلل حيوات الحدث من مركزه بؤرة بتأثير شعري يومسطر الدوال ويرفعها إلى مقام سردي على

على ضوء النهار كنا نعمل جثمان الشيخ صالح.. قد حلقنا وراحت بكاء النسوة والبنوت.. كان الطريق يمتد أمام أعيننا تتناثر على جانبيه شجيرات جافة وهواء خفيف يهز الجلابيب الفيضاء بخفة.. تأملت الجثمان ورفعت رأسي إلى

ومر جيبه دائماً مرجية تتصلل بالمر وث قنصبي، وتبسم إيقاعها السردى من معطيقته وحز جاته وموحيته

بحتم فعل السرد حطائها بتناحل مستوى التحليل في بحراج واقعه المحكي، وحتم فعلها السردية بتجاه أداء إلهامي

فلم يعد الشيخ سلطان يسمع شيئاً مما يمرده معبد، فقد بدا للشار يلعب بعبه، وفار القدم في عروقه، وهو على يقين أن زوجته الخامسة لم تكن في بيت أهلها ليلة لئس كما ادعت، انتهت على صوت معبد يتوصل أهل القرية (اسألوا، اسألوا)، ثم يدع أحد لوصفها إذ أنه في تلك اللحظة أخرج مسنده وقرع في رأس كل منهما بلطفة واحدة فقط

نصفي الحاتمة القصصاء جميعاً، ونعود بالحكاية إلى سبب السرد الأصلي، التي يطلب واقعه المبدئي بأحلال منطق يحتم به عناصرها فاعسور الاختصاصي سرد منطقي معبر يستجيب لضرورة المكمل وموسوعة الإجماعية والعنيفة وبعد الحكاية من نسبت القصصاء وتناحلها، إحصاءاً لجماليات العنصر السردية في النص

ويبقى إيقاع القصص المتحول المتمثل بصوت معبد يومس أهل القرية

اسألوا، اسألوا،

صحيحاً ومتهاكماً ما يلبث أن يتوقف بتوقف لطف الحكاية لظنها ودلائلها.

أخرج مسنده وقرع في رأس كل منهما إطلاقاً واحدة فقط

إن القصص القصص يبقى بالرغم من كل محاولات الإبعاد والحرل حاضراً وملاً، حتى آخر وحدة سرديّة بطن - بؤرة الحكاية، ونسهي من وضع لمسئله الأخيرة على المشهد

سحر الحكاية

من واقعه النص إلى فائزبا الزوبا

تتكشف الحكاية في حراكها العنصري المتغير عن قلبه حاضره في السحر والإعجاز، تعمل تشكيلها السردى من جهة، وسلوبه عرض هذا التشكيل على القصص العنصري من جهة أخرى، إذ في النص وفي واقعه السردى يسعى إلى مدجج الحكاية ونعبيها بحركة العناصر ومباينتها استعلاها في مسرح السرد، على النحو الذي يجعل المعامل الحكائي تأمل بطر واقعه النص يتحرك على سبيل منظم الحركة، وتحتل عوالمها من عبية العنوان إلى بنية الاستهلال وما يبعها من بنية وسطية تؤدي إلى منطقتي الاستهلال

إلا أن بعض مروجي الحكايف وصناع القصص يتدعون في محاوراتهم السردية صيفاً في

أعلى وألفظ اسمي. سمعته يقول: لقد تأخرت..
أفلح هذاك وإمض خلف هذا الباب. ثم توارى من
بصري وترك وراءه ظلاً بلا ملامح.

وتخص الأجواء بالبروبو المظلمة من ربة
الرمي والمكل والساعدة إلى هباء يهبل من
كثور الحرافة والأسطورة والحكاية الشعبية في
ثوبها وأصلحها ونسبها.

إن الدات الساردة في حضم هذا التداخل
الحكائي بين واقعية السرد وهاجسها الروائي، تجد
نفسها وقد استجابت لغوايي التدخل ومطابقه
وأجوده، لتصور حررتها السردية برفع بعده
طبيعة القصص وتتحكم به البنية المكثفة السردية.

مرت بين شوارعها المتداخلة، كنت لا أعرف
مبتغاي.. كانت الأبواب تفتح في وجهي.. كنت
أضفي، كن الناس الذين يهرسون يدخلون بنظرة
لا تقول شيئاً. عليهم ملاصق من ريش الأخضر.

وهو ما يصلي إلى العتبة الواسطة التي
وصفها السرد ذاتي بين الموروث والمن النصي
كنت الغريب المؤلف على حرارة الإمكانة.

لنؤكد اتصال الدات الساردة بطبيعة هذا
التحول الحكائي في الإنسان السردية كافة، وم
بتمصن عيه من شغل جديد في بنيتها.

في الحكايات في منطقة فانتازيا الروايات تتكون
وتتوحد بحرية ورشاقة وانسيابية وسهولة، وتتمدد
في حدة المن النصي بزم حكائي متجول يسبح
بفطرافات السرد، وتظهر شكلياته من لغزات
ومناهد وصور وأحداث عيه بإفغاعته والوانه
ورواها، حيث يتركز شخصيه ((الشيخ صالح))
دعماً في يوربها دامة الإشعاع والتأثير والفعل.

سمعته وقع أقدام تنزل من المنبل كان الشيخ
صالح وخلفه أربعون رجلاً عليهم ثياب خضراء
من ريش. سمعت المرأة تقول للشيخ صالح /ها هو
قد جاء يا سيد عطرنا/ صاحبي، وإمضت حول
أصابعه خواتم فضية مضيئة له شكل زهرة عباد
الشمس، قال لي وهو يضع يده على كتف المرأة /
وهيئك هذه المرأة خذها لقد وهيئك السطوع

همل شخصيه النوصله السردية الموجهة
للحكايات، والمحمكة في شخصية السارد الذاتي
الذي يربط بها ويستجيب لها ويحدد سياسه
السردية ويحل معونه للحكاية معصاهما

مشي الشيخ صالح ومن معه وغابوا بين
لوحات المنبل باتجاه القرية..

إن نصي هذه السورة /الوحدة السردية بإصل
حكائي يبنى بالفتاح حكائي جديد

السماء رايت طيوراً رزقا تطير باتجاه الجنوب،
تثلل السماء في طيران جميل.

وتتمدد بنية الأسهلال عسماً في توميم حدود
البنية - حل المن النصي لتتمدد صورة الحدث
بتشكيلاته الزمنية والمكانية والسردية، إذ تجلج
أدب الساردة وهي بحر عن جودها الصلابة في
أعماق الحدث استناداً إلى طبيعة الحكاية وتحولاتها
بين واقع القصص وفانتازيا الروايات

ويتمظهر أول سجل من هذه التجليات حيث
تتحايلت إنا السارد مع (جثمان الشيخ صالح)،
للتوصل بها اتصالاً فنتزياً يتحول فيه الجسد إلى
كسر امزج فاعل بوسمه التأثير في الماحول عبر
عوض المجر الفاعل منه، وقد تكون للتسمية (صالح)
قوة دات مزججه دينية ومزججه طائفة تسمح بهذه
التحويلات وتسم في اتصالها على مذهب الوسم

فجأة أبق في وجهي ضوء غريب كان مبعثه
من جثمان الشيخ صالح، صرخت وسقطت على
الأرض، حين بهضت وجدت نفسي ألق أمام باب
خشب مفتوحاً على مصراعيه يدعوني للدخول،
كان معاطا بالرمال من كل جانب، غابت حواسي
وتصاعد بخار الألفاظ من رجلي.

ومن هنا يرفع الحدث عن واقع القصص ليبدل
في فانتازيا الروايات حيث يتكشف لدى القاصي
للقص عن نصية جديدة تتوحد فيها حدث - الزمان
والمكان ويبرز العمل السردية من مشكلة الرواوية
لبرود بطقاف حلامه السردية دعم عمله لحد في
قصصه لاسطرة /الحكاية الجديدة

تتبع الحكاية المبسطة من القصص الجديد لتعني
شروط السرد الأساسية التي أنص الحكاية الأصل
بمعصاهما، إذ يتحول (جثمان الشيخ صالح) إلى
كائن مليء بلحية، دافق بالأم، متمصر على
الموروث، بوجه الطيبة السردية للقص وبلفظ
مكوناته حسب مختلف قوته وهاجسها، على النحو
الذي يرفع بالأسر - كي تسم من هذه القوة
ويضع باتجاه أحداث سباق فانتازية لحلم السرد
بأصل بوجه حكائي تسم بمكثفيتها الموسمية
في مستوى، ويرتبط بلهيك السردية العالم للمعامرة
القصصية في مستوى آخر

كان الطائر يلعب على النافذة، كنت أجال طيلة
الوقت "هل معنا أحد"

فجأة سمعت صوتاً في الخي، كأنه قائم من
جوف صخرة باردة.. وجمد حواسي، أنا بالشيخ
صالح يقف في أعلى المنبل يجعل في يده فتوساً
يسبل منه ضوء بنمجي ويرتدي ثوباً من الريش
الأخضر.. وحول عقه مبيحة من اللالوب. وفي
عيني نظرة تلقى بظلالها إلى العبد. أحسنت أن
عالمه تسبح ملامحي. رفع ضوء الفلوقس إلى

مكشفت تحول زمكاني هائله تحطم القوود وتكسر القوود، على النحو الذي يخلق مصداقاً نقارياً بين حذو- الواقعة السردية في شكلها الواقع - مصصص، وحذو- هائل با الرؤيا، مما يسهم في حل شكل الراوي الساتي والتفصيل من لزمته هي التفصيل الإنشائي بين القصصين

كنت أنا فعلاً أحول أن أحد شكل الطقس هل أنا في الخريف أم في الشتاء

لا فتن كنت في الصيف، ربما كنت داخل مطر خفيف.. أظن أن الطقس كان دافئاً، كنت أمشي بين القتال حتى وصلت شجرة تين. جلست تحتها كنت اتصل قلب قرصلي، رايت الشيوخ صرّخ صاعداً ونزلاً يتوّه الأخضر من ريش.

نهضت من مكاني وجرّيت إليه، كنت أجري وأجري حتى أخذتني التعب، بعد لحظات وجدت نفسي ما زلت في مكاني تحت شجرة التين.. هناك

المريد حولي بكل نشوات الجنب معجوناً بالشوقي يفيض قلبه كذريف وهو يرى الأبداء توارى جثمان الشيخ صرّخ في جوف المقبرة.

لما في مكانيه الأفعال التي يمكن أن تصعب جسمه ((و هو يرى الأبداء توارى جثمان الشيخ صرّخ في جوف المقبرة)) لا يؤدي إلى حادثة سردية غريبة كما هو صياها القصص في أمودجيب السري المرتبط بواقعة الحكاية

وهو ما يصور استمرار جويوه القصص وتكثفه وصيرورته في مصداق اندخال مع فائزاً با الرؤيا إلى دزجه الاندماج والتوحد والتماسي، بحيث يعمم الفصل / الحاجر كسري بين القصصين على النحو الذي يهو- إلى: يضل أحصابي أحصابي بانورامي، محدث بالحركة واللور والإيقاع، تشتت فيه عدسات الكاميرا تصور المشهد من كل الاتجاهات، دمجاً في ذق التفاصيل والمعارف

فجأة غاص وجهي حين رايت مياهاً تتدفق من داخل المقبرة، وأقيت لحظة، كس صوتي يرتفع، بعد فترة شأهنت سميعة تنساب بعمره على مطح المياه، كانت محملة بالجوهر والرمود وخشب الصنوبر والجلود المدبوغة والقصص من الظهور وأبريق من اللحام والمساجيد. شأهنت قوارير من التصلب وإطقاناً من العجج وبين القيل والأغضب الطبية وأربعين رجلاً مصطفين غلبهم جليبي خضراء من ريش وحولهم امرأة بيضاء شعرها حالك السواد كليل قديم، تحمل فانوماً يميل منه ضوء ينقصني. أنزلت إليهم جثمان الشيخ صرّخ، حملوه بين أيديهم برفق وخيروه داخل المصفيئة، لمحت المرأة ترفع الفانوس إلى اعلى وشأهنت الرجال يخالعون عن الشيخ صرّخ توبه الأبيض ويذنبونه بتوب من الريش الأخضر. كانت

يعود الراوي الداني بمعلمته الحكائية إلى زمن الحكاية في واقعها السري ليستكمل المسيرة الاحداثية المهرجانية لهر جئش ((الشيخ صالح)) على صوت "الطوبة" الدراويش يملأ نفوسهم جويوه فياضة تخلق ارض المذهل وفي ذاتي شأهنت بكاء مختلفة الانتصار، سمعت أحدهم يقول: .. انه الدائم" مضطرباً بين الاضرحه، وضعتاً جثمان الشيخ صالح تحت شجرة تين ورفقه الظلال أحاطها الدراويش، جلسوا جوار شيوخهم محققين فيه.

صاعداً على العشاء السري يلفخ صوبي وبصري حاصر بسلام مع حبيبته الانعزال الإنشائي المتولد من حصور / عوب الشيخ صالح في معادله الجواه / الموب بظاهها المراتل شعبي المؤسطر وينكتب عن الدع الإنشائي للعشاء في معادله الفلسفة عن امكايه باصل اهر مع المنفيل الحتمي الدائر في معمره فائزاً با الرؤيا، مرتفعاً بلفخ الحركة والمكان والتفصيل إلى مشهد سرد - صوري صاج بالتوحد والإدخال

قام الدراويش وطو جعه الروح حتى دوى صوب "الطوبة" طر الدراويش وكفى حوله بروي بهرح حصار العير، رايت المراء بطو الناب الثاني. حللاً وكما ملأين مطر جوف بترل من ذاكري وأكرها، صعدت سلماً وهبطت سلماً، حللاً غره وهر حنا من غره، صمينا إلى صله واسمه تشع فيها مصابيح غربه الألوان كفت معروته بمسجد الحجرية ورب الشيخ صالح على الأرض وحوله أرسون رجلا في ثياب حمره من ريش

وتتصدى الذات المبردة لقراءة الإنشائي قراءة سردية منفصلة انفصالاً مريباً عن واقع الحدث السري. لمارس وعيا مريباً بهم في حركة المكثف من جهة، وينظر إليها من الخارج - بوصفه رؤياً بطرباً - من جهة أخرى

قلت له: لكن يا شيخ صالح إننا نعد لك الجارة هناك. مرح بخيل كقرال شارد وقال من نون أن ينظر الي. في أي يوم ومكان. كنت معاً ولا تصرق قلبك. سرحت بخيالي وأنا أفكر في حديث الشيخ صالح، أخرجني من شرودي صوت "الطوبة" سمعت الدراويش يكلسون الجسد المستغرق في صمته ودفرت الرمال من جوف المقبرة تملأ العيون.

وسبي المحاولة إلى المنحرف الذات الساردة في زمن الحكاية - الأصل تحت سقف إيقاع السرد المنهين النفع من واقعة الحكاية

لكن الذات الساردة لا تستطيع التحرر من حالة المنحرف والإدخال والصورة الباردة التي أبرزها وصاعب قدراتها السردية وحتت أجواها على

فالقضية الجدانية بهذا التشكيل تنطوي على وعد محدد بالإغراء بلوس - بالكشف والإعتراف والتنبؤ، وينعم بطبع المرأة وهو لها إلى العوض المبتغى والسرير في مياه لغز

الاستهلال الموبولوجي يسمى، ولا إلى إثارة الالتفات والتدخل في قضية نقاء الذات الساردة هي انتمائها إلى دنائها وإلى سر ودها، وحلط أورافها مع دفت أخرى مصحبه ومحاذية

أحسن أن عقلت لم يعد لمخلصي الزمزم راسي بالصور والذكريات التي لا يعود لي أي فضل في وجودها، لقد انسي لم أكن البطلنة الحقيقية لتلك الأحداث التي أعاد تدكرها بين الحين والآخر كما لو انني عشتها فعلاً. لا يمكنني توضيح الأمر لأن محاولته المشرح تزيد التباساً. حتى انني لا أتذكر على وجه التحديد كيف جرى كل ذلك، قل ما استطعت تذكره انني حُزنت كثيراً لرحيل أسي المباحث، لم أستطع تظلم الأمر، كم يفعل كل الناس في مثل هذه الحالات، انهم يحزنون ويفرغون كثيراً من الدعوى ثم يبنون للسنين، من المداخلة اعتبار كل الناس عظمى الوفاء لأنهم ينسبون في نهاية الأمر جهازون امزاتهم ويواصلون الحياة فتلك طبيعة الأشياء.

وهو يتحصن الإستراتيجية السردية، وصل خصوصية الذات في محتها عن فوات السهلون الإجتماعي، صلاً عن تقديم بربري تقريري لساخنة النفس التي يحسن احدهم ثم ما يلبث أن ينسوا، واعتبر ذلك من طبيعة الأشياء إذ يحرقها من فكره عند التمسك بإشارة لعدم الوفاء قدر تعلق الأمر بنهرتها للسردية الملتزمة والغامضة

ميرب اللوحة الثانية التي اعيت لوحة الاستهلال بأغراء وصفي صبغته ألأا المألوف أشبه بالور بربه لشعيرة "الأم" المحاينة لدانها، وعائتها بتشكيل وسور وآلوس وحطوط هبات العرصة السردية لتذكير هيمها وقوه تأثيرها

أسي موقت منذ ما يقارب الخمس سنوات، كانت قد بلغت الثامنة والخمسين لم تعان أية امراض باستثناء نوبات الصداع النصفي التي كانت تلم بها أحياناً، كانت امرأة قوية تميزت دوماً بلقائدها الحاد بحيث من من المستحيل أن تمر غلونها كذبة مهم يدت منقطة، مما وضعني في حرج لأنني اعتدت الكذب للتخلص من المازق الكثيرة التي سببتني لنفسني في سنوات طيشي، نظماً اكتشفتي وقصرت لي في عقوبة تتناسب وجملة الحافة لكنها في نهاية الأمر كانت تمسحني.

أ إلى الصلف ((لم تعانية امراض / كانت امرأة قوية / ميرب بلقائده الحاد / في نهاية الأمر / كانت تسامحي)) جعل منها مثلاً أو نموذجاً

المرأة تحق في الجمال بنظرة حية ثم رمقتني بنظرة لا لوم فيها، سمعتها تقول لهم "امضوا"، صرعت الأبراق وأعلنت المغيبة الرجيل، كنت أرقها بعين مفتوحتين وهي تنصب فوق سطح المياه حتى اختفت.

سهي به ذات فسلوه إلى كاميرا ((مرافقه)) بعدس متر عتير شيعلي مشهد المحو والاختفاء والتلاشي

ولا شك في أن حضور الدال اللوني الصاغل هي عتية العوار ((ز بش أخصر))، وبكراره الألف هي جسد الممر، صلاً عن تجليات لونية متعته ومتنوع بعيمها المبتشرة وعبر المبتشرة، انهم في الارتفاع بطقه الشكيل السردية إلى مستوى جمالي يسمح بالتدخل القصص، وانكشافه على معمورة السرد في ألياتها النشطة وتفاعها لمدته

الفصل العاشر
تدخل الزمن وتضاح الشخصيه

لم تتوقف معموره التجرب القصصيه عدد حد جمالي معين، وبلك فعل الأبحاث الروبويه البالغة الإثارة والتسوع والتمدد التي يطر سها للفصاير، ويلجؤ بها مناطق سرديه غامضة وبكره، صليح ما يكون لاستيعاب فعل المعموره وتجلياتها المعاليه

تدخل قصه ((بحث داخل راسي)) ((٧)) لقاصه بصحة الصور إلى صماء المعمورة لتجاليه عبر بوابه الفصل العاشر، الذي يندمل على فعالية تدخل الزمن في مسبوقة السردية والشخصيه والحديثه، وما يتحصن عنها من تفسح شخصتي تستحيل فيه شخصيه الراوي الذاتي إلى شخصيه معوله بين شخصيين في لحظه تكبير مكثفه مدته، عوض المحيط السردى وبعد تشكيله على وفق روباها

مد عتية العوار دي لتشكيل الفعلي الخاص لمصيرورة حركيه معبده ((بحث داخل راسي)) بشرع بداه القص بفتح مداخل مقترحه وطرح سلة شائقة داخل قبة الهرم الجسمي لشخصيه ذات الممرقة فعل الحوث الآسي ((بحث)) بطلق لشعيرة السردية الأولى لحرار قصصيه جالب للحديث، كأم في صوت الفعل وشكله ودلائله، تكسب خصوصيته ويجوهه في أحراره مجالاً هيباتياً ومكثافاً شديد الخصوصية ((داخل))، ما يلبث أن يوسع ويضم ويتركز حين يصف إلى ((راسي))، إذ يفتش حطاف الإا الساردة من أعلى طبقة حسديه من طبقات الشخصيه بعكس زوايه من خلال المعنى إلى مصيرورة الحدث الدال - راسي لذات الساردة إلى المقت القصصيه

إن كل هذه القلقات بتعاقبها السرد - براسي
أثر لكسي برسم شكل التباين وتشكيلة التشكيل
والتماسي بين الشخصيتين، على النحو الذي يبرر فعل
الحديث وسيرورة الاستشباح في هذه الجسد،
وطائفة الإنشائية الهلجته من ثريا ((العنوان /
الزائد)).

تتوالى اللوحات بعد ذلك ومن رويها تشخيص
وتصوير مختلفة لتؤكد حالة التشكيل الراسي
والتفصيح الشخصاني، إذ تجرب الذات الساردة -
موضوع التفتيش - سيقاف عمل كثيرة مع المحيط
الاجتماعي والشخصي بمختلف أوجهه لامتحن
ارمنها واحتيل اجسامها بتماسي والتفتيح مع
شخصية راسي الموصلة، ولأولها في حضور
المعدلات التفصيلية المنطعة بشخصية الأم المتوفاة
في مشهد ذات الساردة وبرورها على نحو استثنائي
حاسم في شخصيتها

في حين تبدو التفاصيل التي تعود إلى راسي
جلوة في درجة يصعب تجاهلها - ذكريت صباها،
لحظات الفرح والاسمي، الحنين، الخوف والحزن،
كل شيء عدا واستحوذ على تفاصيلي الخاصة.
الذكرت أن راسي مستكنتي، لا أفقد ذلك على سبيل
المجاز، أنها تقيم مخاً داخل راسي، والمشكلة التي
لم أتمكن من البوح بذلك الحقيقة لا كن، عبارة
كيفية لا تقال بمساواة، الحق اني حاولت خلال
حديث عابر مع شقيقتي الصغرى قلت لها "راسي
تسكن داخل راسي"

تحدثت وقلت: "أنا تسكن داخل راسي"

ورجاء جاء التصريح الصدي الراسي في
هواء السرد غسلا حاسما في وصول الشعور العام
بالتفتيح إلى برجه بصح باولها ((أذكرت أن
راسي سكتني، ولا أقول ذلك على سبيل المجاز))،
وهو ما جعل منها مشكلة شخصية الذات الساردة
في الزمن النصي، ومشكلة السرد في العصر

ونظت لشخصية الأنا الساردة - وهي الشخصية
المحورية البيرية في القصة - تدار مجموعة
متغيرات بيرية للوصول إلى خلاص ما لا رمنها
وحل محول لإشكالياتها، وهي تقوم برفضها عن صم
حكواتيا على مروي لهم حاضرين أبدا في مشهد
السرد

أرايمت صعوبة المازق، لن يفهميني أحد،
توصلت إلى قرار بعدم الحديث في هذا الأمر.
حاولت انتفاع نفسي إلى ما يحدث داخل راسي هو
محض الوهام فرضتها حالة الحزن، غير أن
مصافقة جمعتي بمصيفة راسي المقرية في أحد
العناجر غيرت كل شيء. كانت منهكة في اختيار
هدية لعيدها، حين ألفت منها محاولة مفاجئتها
عائفتني بؤد وهي تداري لمعة داهمتها، قالت
بشار: "يا الله أصبحت تشبهينها، حتى نبرة
الصوت نفسها". هممت في اندها ضاحكة: "هل

يصبح للاحتذاء ويوسعها لتأثير في الآخرين ولا
سيما أبنائها

ولا شك في أن هذا الاسترجاع الراسي الخاص
لهذه اللوحة ((راسي مقب من مأ يارب الحزن
سوت)) أثره في التشكيل السري الذي يوحى
ابداء بتسطيع وحدت هيكل السرد، وجاها مع
العناصر التقليدية في الزمن والمكان والحدث وما
يسبقه تلك من أفعال أو فاعل، يجعل هذه
اللوحة وكثها ملصق منمنح طرفة مصونة في
مطلع حفل السر بعد الاستهلال مبشرة

تستأنف اللوحة الثالثة ومنها السرد بعد
انفصال عن لوحه الاسترجاع لطلق في معرفتها
أسئلة السرد المركزية في القصة

الآن اصحاح في اسمها لآله ارتكبت أكبر
جملاتها، على الإطلاق، حين أقرت من قهرها
اشغضت عيني بقوة ثلاثت سنوات كثيرة من
عمرها واستقرت في مخيلتي صورتها شابة
جميلة لم تتجاوز الثلاثين. هذا وبسبب الحزن
والارتباك والشوق الذي يحرق الروح، اعتقدت أن
مخيلتي استحصرت أكثر صورها بهاء وأن
صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضائل
حدة الفقدان. الذي حدث بعد ذلك كن عصيا على
التفسير، إذ بدأ الجميع يلاحظون مدى شبيهي
باسمي، أصبحوا يكررون هذه العبارة وكثهم
يروني للمرة الأولى، بدأت أحس بأنني لم أعد
نفسى، هل بدأت اهذي؟ ربما، لكني كنت على يقين
بان جزءا مني غابرتني إلى الأبد أصبحت كثيرة
الميلان أطول التفرس في الوجوه المألوفة وأبذل
جهدا كبيرا في محاولة استعادة الأسماء وغالبا ما
يتلكني الحرج لأنني لا أسمع.

ولعل صورة الدال الراسي ((الآن)) يحقق
مباشرة رغبة الانفصال عن لوحة الوصف،
والتواصل مع لوحة الاستهلال، وتكرس شروط
الدال عن سلطان وحدت بيرية بصور بانباء لآله
حجم الساحل الراسي والتسامح الشخصاني بين
شخصية الذات الساردة وشخصية اسمها وبسكن
تصلبها راسيا كما باتي

١- ثلاثت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في
مخيلتي صورتها شابة جميلة.

٢- اعتقدت أن مخيلتي استحصرت أكثر صورها
بهاء.

٣- بدأت صورتي الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد
تضائل حدة الفقدان.

٤- بدأ الجميع يلاحظون مدى شبيهي باسمي.

٥- بدأت أحس بأنني لم أعد نفسي.

٦- كنت على يقين بان جزءا مني غابرتني إلى
الأبد.

لدا في كل سنة التساؤل الاستفهامي التي تواجه به الداف هبها الساطع يبدو قاسيا ومحرجا ومثيرا للارتباك، وسجها في سبيل عدم النجاح في وضع ترتيبات محله

عج هذا التساؤل مبقرة على الساحة الاخيرة للصحة، وقد تركت في النص الأسفل من سحر الزر على شكل شهادة حالة الاعتراف نفسها الانا قلادة في سحره اعلايه حكومه

انا لا اهدى، ولم ألترب من الجنون، لكن الامر خرج عن سيطرتي كليا. قبل عدة ايام حدثت في النوم، كنت في الثعنة والعشرون من عمري، متروجة حديثا ولي طفلة صغيرة فائقة العذرية تطعت المشي للثو. حين صحت في اليوم التالي كنت قد بلغت الثالثة والخمسين. اصبح شعري الشيب وتجاويز كثيرة اكتشفت وجهي، بهيرة اخرى كان وجه امي الخمسيني قد استعاد حضوره. لكن ليس في داخل راسي هذه المرة، بل غزا كل ملاحي نفة واحدة. حين حدثت في المرأة المقابلة لسري في اطلقت صرخة مدوية جعلت زوجي يهض من فرائشه مذعورا، ارتجلت بشدة وسيطر ومن على جسدي واصبح لسانني تقبلا، وتصببت عرقا، قلن زوجي انني اصبت ببلغم وان احوال التفرح بكلمات بيت غير مترابطة ضمنى اليه بقوة مسح دموعي المنهارة. جلف وجهي بمنشفة مبلولة وهو يريد: "اهلي... اهلي" باولي كاس ماء قلن يجل في وجهي مذهولا. صرخت "قل لي م الذي تراه؟ لا تحاول خداعي". بنت العيرة على ملاحي، اجاب بحد:

"لا ارى شيئا غير عادي!" عادت النظر الى المرأة. ثم اكن احلم. ثم يكن كابوسا، امي سلبتي عمري في الليلة العاشرة، والمقصية ان زوجي لم يصدق، حاولت استعادة هدوني. طلبت منه الاتصال بشقيقتي، غير ان الطبيب حضر قبلها تلك من ضلتي ودرجة حرارتي ثم حقنتي بآبرة مهدئة. سمعته يقول لزوجي "لا داعي للقلق، سوف تكون بخير!" لا اعرف كم تمت بالضبط.

ايقنتي صوت شقيقتي وهي تعصم راسي وتقول ايت صيرة وقد استولتي على وجهها زعر شديد. قلت "ناولي المرأة" حاولت ان لا تفعل لكنني انصرت.

تقابلت نظرات مستعجلة مع زوجي ثم رضخت.

وقد قسمت لوحة اعترافها على شكل لفظة، صاغت في القلعة الاولى الزبط الرسمي للواقعة القصصية لمواجهة المتشكك على شبكة محاور متلفة (قبل عدة ايام / كنت في الثامنة والعشرين من عمري / متروجة حديثا))

تذكرين الضابط الوسيم؟ ضحكت بارتباك ثم ردت: "لكننا تعامدنا ان لا نيوخ بذك الحكاية مهما جرى" اصقلت باسمي: "اهذا تكنت بالعهد؟ فليرحمها الله، على اية حال كنت منذ عهد بعيد!" عانقتني مودعة، املت على لزيارتها فرييا.

وعدت في الفعل، اوشكت على التحاق بها، اردت ان اقسم لها ان امي لم تخبرني بشيء، لكنني عرفت. كيف عرفت؟ لا اعرف، عرفت لوحدي، الا تكنت اشياء غامضة في الحياة؟

هي الوف الذي رعب به الداب السيرة الى اقتراح تاو لي بلمس الروح بدل موته ((توصف لي قرار بعدم الحديث في هذا الامر. حاولت ابعاد نفسي لي ما يحدث داخل راسي هو محض اوهام فر صحتها حالة الحر))، لوضع السعصبة في مسر ها السري المنطقي والمعقول، فل اعطافا بربيا جنيدا يفسد المحاولة ويقهر الاقتراح ويحدد نفسك إلى ساحة العرض السري ((غير ان مصداقة جمعتي بصدقة امي المعربة في أحد المسار عبر كل شيء))

وبعكم الحور بعيمه الطاهرية المباشرة والباطنية غير المباشرة بين الداب السيرة وشخصية صديقه الأم العربية، صوره اصابعه من صور بكريش الإنشائية ومصاحبه لهما في شعصبة الداب السيرة، التي غلغى مريدا من القناع الاخلاقي لتوطين الموضع والصبغة في المشهد السري الموصل ((القصي عرف، كيف عرف؟ لا اعرف، عرف لوحدي، الا تكنت اشياء غامضة في الحياة))

ال فعل التعرف المكرر نكرنا الا في هذه الوحدة السردية المتسلسلة تكشف عن الجانب الروحي النسل من شعره الاسفوية. اكل نطاقه السرد، وجعل الداب السيرة تتماهى مع السق الغوي العاصر في الحياة

تعود الداب السيرة مرة أخرى الى مونولوجها الداخلي، في محاوله لتزويج وصفيها الجديد على اسفل علاقه بالآخر الذي لا يحكه اسيعب هذا الوضع من دون احواله الى بصير مرصفي، بامتداد الاشراف عبر الطبعية المسحة لتعويج حجم التعبير الذي حصل لفحصية الداب السيرة شكلا ومصموبا

هل ينبغي على تصوير كل شيء؟ حتى كيف عثرت على صندوق مجوهراتها بسهولة بعد ايام العراء؟ هل كان ذلك سيحول دون نظرات الارياب التي تهادلها اخوتي يوما؟ ماذا يمكن ان أقول لهم دون ان انفعهم للأعقاد بقتي جنت؟

هي الليلة الفاتنة))، على النحو الذي يعيد نسق السرد إلى مسير مبتدل في اقتراح حكمة القصة

حدثت جيداً، استولى علي هوء تام، لم أعد أربح في تفسير أي شيء، ليقلولوا ما يشاؤون، وليقسموا أن شعري ما زال هالك السواد، وأن وجهي

فتها ولن لا أثر لآية تجاعيد الأفي مخيلتي، أنهم كانوا سلكون مجنونة لو صدفنا مزامعتهم، حتى الوثائق الرسمية تكذب.

أنا وحدي امتك الحقيقة واعرف أنني صرت لسي كفتت عن الشوق إليها.

أصبحت نادية عن الجميع، لن أحاول إقناعهم بشيء لن أعتذر عليهم أن يكتفولوني كما أنا. امرأة في أواخر الخمسينيات تجاوزت سن الواس التي يتحدث عنها الأطباء والتوق إلى شيفوخة هائلة.

ولعل الوحدة القصصية المركزية ((عرف أنني صرت أمي / كبتت عن الشوق إليها)) بمصمودها التحولي العميق، هي التي تعود سيطر السرد المتوالد - في فضاء إلى منطق الأفعال - إلى معرفة أخرى وأجبره سمرول هيبة الأنا الساردة إلى ((أقر)) متحرك يحوي جهد ((الأم)) ويطرده جسدها إلى الخارج حيث يموت

غير أني سوف أتكبر دائماً وبهذين بالتحامي التي ماتت وهي في الثامنة والمشرين مخللة طفلة بالغة الطوية تعلقت المشي للثو.

فنفس الأجساد هذا يمارق تلمسح الأرواح، ويعكس نموذجاً طريفاً في المعالجة الجمالية للنص القصصي

وواصلت في اللقطة الانعكاسية استكمال هذا الإطار حيث فجر - فيه المعالجة السردية التي ارتكز عليها أساساً لعبة العصف ((وحيث صحت في اليوم التالي كتب قد بلغت الثامنة والعشرين)) إذ إن المعالجة السردية - من جهة المنعكاسية - إضافة ثلاثين سنة إلى عمر الأنا الساردة بين ((الثامنة والعشرين / والثامنة والعشرين)) في ليلة واحدة، تطوي على حد فنتاري بركر على أسس نصية ذات علاقة ما عكسه التلمسح لشكلي ((كل وجه أمي الخمسيني قد استعاد حموره))

وهنا بعمل تحول آخر على مستوى الإصاءة الصورية التي تسلطها ثريا العوال على تصاريص المنسوبة للنص، إذ تعادل الحركة الداخلية عتبة السوان ((بحث / داخل / راسي)) لتنتشر على سطح الخرج في وجهه الشخصيات المتناثرة ((لكن ليس داخل راسي هذه المرة، بل غدا كل ملاحي دفعة واحدة))

وبسبب الأنا الساردة ((المرأة)) بوصفها القريب المصغر عن انعكاس الصورة الداخلية والخارجية للشكل، وأدال الحامض الذي يعدي الذات المصورة سدالات يحير تهر كياتها ويحمر فيها جاحسين الشيوخه المرء التي تصطبجها على الدائره الشخصيات المصبة المحيط بها، المنعكسة بالشخصيات ((الروح / الطبيب / الفصح)) وقد شكلت بونها وبينهم حجاباً من سوء الفهم وفوها إلى تصويرات تنطلق من حسانها الفذ - التميز نحو شخصيات الأم الموقاة، بعد أن لمح مآلها مع شعوب الأم حاد نصياً علماً حلق بين النصين

وإذا ما عدنا مرة أخرى إلى معانيه للقطعة الاستثنائية المكثفة التي حثت فيها هذا الحلق المتحسني وما أعده من لحن سردي ((حين اقتربت من قزها أصبحت عيني بقوة ثلاثين سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في محيلتي شابة جميلة لم تتجاوز الثلاثين هكذا وبسبب الحزن والأرباك الذي يحرق الروح، عفتت في محيلتي واستنصر - أكثر صوره بهااء وإن صورها الحقيقية سوف يعود الظهور بعد وصول حدة الفصح))، لأنركا من اللغة السردية التي حمصت لها العصف في تشكيل المعادلة السردية الشخصية القائمة على التباين والاستعارة وإخراج افق الوقع لدى المتلقي

لكن ثورة الأنا الساردة في هذاها واصطر بها وجوبها ما غلبت أن تهدد بعد أن تستعر أحوال السرد في نص ((الأرقم)) السري المعاري وتتمسح الأنا إلى يورتها الأوية عزله الدائره القريبة والخارج عموماً معها، لتمارس سيطرتها السردية بناء على المنعكسات الجنية في علمها من دون أي إحساس بالقياس، إنز هارها الحضم بمرقة عمرها على يد أمها ((أمي ملبني عري

هو امش ليبحث

١- الاعمال القصبية، المجلد الثاني، دار المدى للثقافة والفن، دمشق، ١٩٠٠، ٥٦

٢- الديب رماح، حبري عبد الجواد، مركز الحاضرة العربية للأعلام والفن، ١٩٩٥، الجيرة ١٣٨

٣- حكايات شعبية ام قصص حداثيه، إهداء الخرافات البرافمة التي صاحب المجموعة

٤- جمال القصبية، من القصص التي حص به المجموعة على شهر العلف الثاني للكتاب

٥- كلمات صغيرة، منشورات اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، ١٩٩٤، ٤٧

٦- مجله ((الرافد))، العدد ٦٥، ٢٠٠٣، ٥٢

٧- مجله ((عسل))، الأربعة، العدد ٧٢، ٢٠٠٢، ٨٤



التشكيل

السردى

(في الخطاب الروائى

العربى

بين النشأة والنضج)

محاه عرب الشعة *

ليس من السهل على الباحث ان يتصدى إلى موضوع الرواية العربية، دون ان يتحصن بالكثير من المعارف المنهجية والادوات الاجرائية حتى تعينه على مواجهة جملة من الاسئلة المتنوعة التى حتما ستعترض سبيله أثناء البحث، ولتلى تتطرق في عومها بنشأة الفن الروائى فى تاريخ الثقافة العربية، ومراحل تطوره وعلاقاته بالموارد السردى العربى من جهة، وبالرواية الغربية من جهة اخرى.

والأمر سيكون أكثر تعقيداً إن تطرق بالخطاب الروائى الحدائى، الذى أصبحت له إشكالياته الخاصة والمتميزة، كما أصبحت له أساليبه السردية الخاصة، لأن الباحث سيجد نفسه مضطراً للبحث فى إحدى مسأله المتنوعة والشائكة فى الوقت ذاته، من مثل: البحث فى مكونات الخطاب الروائى الحدائى ووظائفه، أو بنوعه وصيغه، أو تشكيله وأساليبه أو "إنشاء اخرى تتطرق بمحاولة تصنيفه فى مذاهب جمالية ومحاولة امتلاكه واحتوائه" (١).

من العناصر الفنية التى يتشكل من خلال اجتماع الكلى الطابع المبرر لاي عمل روائى بعينه مقابل سواء من الأعمال الأخرى للمثاقلة وهي هذا السياق، سنحاول عبر هذه الورقة معرفة خصوصية التشكيل السردى فى الخطاب

ومن أمام هذا الكم الهائل من الاسئلة المعرفية المتنوعة والعنيدة، اخترنا أن يكون طرحنا بجري فى محور كبير وهام بالنسبة للرواية العربية، يتطرق فى أساسه بتطور التشكيل السردى فى الخطاب الروائى العربى منذ نشأته فى مراحله الفنية الأولى، إلى غاية وصوله إلى مرحلة الاكتمال والنضج والتشكيل السردى فى العمل الروائى، لينس مطهراً محيطاً وإنما هو فى غفقه التعقيد. لأنه اجتماع الحد

تطعيم التاريخ للقراء لا أكثر وقد عثر جرجي زيدان ذاته عن هذا الهدف بوصوح في مقدمته روايته للحجاج بن يوسف حيث قال: "وقد رأينا بالاحترار أن ندرج التاريخ على أسلوب الرواية لفصل وسيلة لترويح القارئ في مطالعته" (٥).

من أجل ذلك لاحظ الدارسون أن "العصر في روايات جرجي زيدان مشابها، بل إنها بوشك أن تكون موحدة، وهو يحاول في بقية هذه المقاد أن يحصنها للموضوع التاريخي" (٦). لذلك فقد غلب على هذا النوع من الروايات أسلوب السرد التقليدي المبسط للعرض منه أفعاله الغزيرة بالمعلومة التاريخية وحسب.

من هنا يمكننا القول أن الروايات العربية في مرحلتها الأولى ما بين منتصف القرن التاسع عشر وميلادية وساية القرن العشرين جاءت أساساً لتعبر عن أهداف المنظمين من أجل تطوير المجتمع وتعليمه والحد من الجهل والخراب والظلمة اللذين سيطرا على العقل العربي وما ليس باليسير.

وظل الشكل القوي في الروايات العربية يتحوّل محتوي مبعثاً نحو التطور في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى حيث بدأ التشاور واصفاً بالرواية العربية سبجاً اندفاع الكتاب التي انتفاضة العربية وتشجيعهم إلى حد ما بمبادئ الليبرالية والمدارس الأدبية العربية هضمت الروايات التي تحمل بذور الرومانسية تدعى بواقعي حوالي لا يمتد لأبعد منة العربية بصله. ومن حيث شكل البلاغيات البحتة ان الموقن القوي الجمالي اذ يستخلص بشكل شبه كلي من الموروث الأدبي ومؤثراتها واحت بذلك الروايات بعدد بعض التميز خصوصاً في طريفة الصياغة والتأليف والمعالجة (٧).

وخير من مثّل هذه المرحلة من الكتاب الرواد: محمد حسين هيكل الذي كتب رواية "زينب" سنة ١٩١٤، وكتب العقاد (ساره)، وطه حسين كتب (الألم)، والعربي كتب (أبراهيم الكاتب). إلح أن هذه الروايات تتصل من حيث مضامينها اتصالاً مباشراً بحياة مبتدئها ومشاكلها الذاتية، حيث أصبحت توظف ضمن رواية المديرة الذاتية.

وما يلاحظ على هذه الروايات، عدم الاكتمال والصح الهي على المستويين الشكل والمضمون تلك أن أصحابها لم يستطيعوا الفصل أثناء كتابتها بين دأبهم ككتاب وصحفيين، وباحثين، وبين دأبهم الأخرى في قلمهم، فكان لذلك كثيره الواسع على أسلوب تكتابه لديهم: فطه حسين مثلاً يطهر على كتفه "الألم" بأسلوب البحث الاجتماعي حين يعلق في مقطع من الروايات عن مظاهر تحط البيئة المصرية خصوصاً في الأرياف، وما هيكل فإنه لم يوفق إلى حد ما في شكل الأسلوب لعدم الروايات حيث تحفر في عدم التوفيق ما بين الطابع الحزين

الروائي العربي بطوريه التقليدي والمعاصر، باعتباره من أهم الشروط لمعرفة النص وفهمه

١- خصوصية الخطاب الروائي في طور الثامنة

لما نرى من سبق هذا العنوان، أننا نستنتج تأريخ ظهور جسد الرواية في الأدب العربي تتجلى بقوا بحيث يجعلنا حيد عن العتبة الأسفانية من هذه الدراسة وهي ليست غاية بذاتها، وإنما معزوم عبر هذا العصر المنهجي أن سئلنا لنسوء على أهم المراحل الكبرى التي اجتازها الروايات العربية قبل الموعود الثلاثة الماضية، من أجل فراده خصوصيتها لغوية والجمالية، ومقاييسها تطوّر بها العائنية

بدأت مسيرة الإبداع في التكتابه الروايات العربية بتجزؤ مدبوعه على من التاريخ الحديث، مدبوعه بالتدوير الاجتماعي والفكرية التي طرأت في البنية العربية فكان أول سبيل للانحياز في الروايات بالمشعر الثقافي العربي، كل عن طريق الترجمة، حيث ادب "عناية المرحمين ومن ثم المؤلفين الأوائل، بدوي فقره، والجموع لما هو مائة في الثقافة العربية انداك التي شوب الروايات المترجمة والمرواه بالقرن برأيه كانت نهيش على النوع الجمالي والفكري لجمهور القراء الذين كان جلهم من اصناف المنهجين (٨).

فكل الشكل السردى القديم مسيطراً إلى حد كبير على الشكل الفني الروايات العربية وخصوصاً على مستوى صياغة الأسلوب؛ حيث لم يكن باستطاعة الكتاب انداك فحلص من قوه السبع والمحصنات البلاغية التي كل الكتاب بصور خلف صرامتها (٩) ويبدو ذلك واضحاً في كتابات البازجي، والموسلي، والمزاني ومن قبلهم، الطهطاوي، وعلى ميثاق وغيرهم الخ.

ولعل التفسير المنطقي لهذه الظاهرة الأدبية، هو القيد النمطي الذي كان يرد ذلك الروايات؛ حيث لم يتحل في اختيار أولئك الرواد على حد قول عبد المحسن طه بدر "أنهم يقتسمون إلى قرائهم روايات، وإنما كل منهم بطبع هؤلاء القراء وتبعهم وكل منهم هذا بنق وطرزوف مجتمعهم في هذه الفترة (١٠).

ونتيجة لاتصال المجتمع العربي بالثقافة الغربية، ثم وعي المثقفين العرب بصوروه انذاك الجديد الواد من الغرب، وانه يحتاج إلى شكل في جذب، فيدور من ثم الخطي عن الشكل الدائري والتعصّب بالشكل العربي شيئاً فشيئاً فكان أن ظهر الروايات العربية التي بطورها تكون الروايات العربية قد شئت - نوعاً ما - بذه جديدة من حيث التعاطف بقلادة السردية التي هو امها ر وفيه التاريخ العربي والإسلامي القديم، والحرص منها

الذي يطلب على سير أحداث القصة، وما بين تلك القطع التي تبدو متصلة عن سياق المحكي ذاته من حيث اختفاء هيكل بصور الطبيعة الريفية من أرواحه بالأصناف إلى كل تلك ملامح الواصف إلى استخدام الأساليب البغرية لخلق الإيحاء

قد يرجع سبب تفتور هؤلاء الرواد في عدم اكتمال بجوهرهم الأدبية في جسد الرواية - هذا وجمالاً إلى عدم استيعابهم لمعاديم الأجانب الأدبية، والتأثر الأمر عليهم حول خصوصية كل نوع كالمى بعده مثلاً عن عيسى عبيد في معناه وروايته (احسن هتم) عندما يطلق بكفى أبناء جيله على الفن المعصر في "الرواية المعاصرة" وكذلك عندما يطلق المعاصري على المعاصرة لعب الرواية (٨)، قد يعني أن مفهوم الرواية من حيث هي جسد أدبي له موقفة الخاصة والمتميزة، لم يصل بعد إلى إنزاث المنعصر والمبدع.

ولأن تطور الكتابة الروائية مرتبط بالأساس بمدى تطور الوعي بالكتابة، فإن حلول المرحلة الواقعية كانت شاهداً على تلك التطور حيث اجبر السواد والدارسين على الاعتراف جدياً بما يسمى رواية عربية حقيقية، حسبنا بالعمل إلى مفاهين الفن الروائي الحديث

ومن أبرز كتاب الاتجاه الواقعي، نكر عبيد الحميد جودة السحار، ويوسف المصباحي وإحسان عبد القدوس، وتبويب محفوظ الذي يعني منه هذا الميدان بجوهر مزايع، هو رواية حل الحليبي ورفق المسق، والثلاثية، مثلت بالفعل روية أدبية جديدة اصصاف إلى جوده الرواية العربية عوالم، توسع وأرحب، فأنفصل من أسلوب السيرة الذاتية الذي يركز على اداب إلى التركيز على سوب أخريات، أو الانسلاف إلى المعز من التركيز المحوري إلى التركيز الحواري، الذي يأخذ بعين الاعتبار متراكبه ثوانت أخرى في إضاءة جوانب مهمة في حياة المتكلم/ الشخصية المعنوية التي يعقل فيها حياتها أو وفاتها (٩) وكما نعلم أن نتيج محفوفة إلا زواد وعيه بالكتابة الروائية يستفهم هنيئ أكثر إبداعاً وأكثر حقيداً، ومع رواياته اللص والكتاب، المسك والحرف، الشحد وغيرها علامات بارزة في مسيره الرواية الجديدة، ذلك أنه صنف إلى تلك المعاصرين الاجتماعيه التي عني بها من قبل، معاصرين فكريه وعصيه وانصافه تطلب الرواية العربية إلى شكل هي جديد ثم هص لظهور ما يسمى الرواية الجديدة

ولما نحائ كتابات نجيب محفوظ في شكلها العام بلاطحة أنه يعني كثيراً بفلسفه السردية أي (المصامين)، على حساب الجانب الشكلي أو البنيوي للرواية لكنه من جانب آخر كل يوع إلى حد بعيد في هذه المعاصرين، منها ما يهتم بالممكن الذي تدور في نطقه أحداث الرواية، ويظهر ذلك من

الضواير التي يحتضنها أو وإياته من مثل حل الحليبي، رفاق المسق، مصر الشوق الفج أيضاً بهم محفوف بحيث معالم شخصيات الرواية الرئيسية والثقوبه، حيث يرسم أبطالاً رسماً تصديقاً لا يترك كيرة كبيرة ولا صغيرة تغفل بهم دور أن يسجلها (١٠) وكل هذا في مرحلته الأولى في للكشف التي التزم فيها بالاتجاه الطبعي، أما المرحلة الثانية وهي الواقعية الجديدة فهي تلك التي عني فيها بالجانب الفكري والفلسفي والبغسي في بناء السردية السردية معاًل حفظه على الشكل التقليدي للرواية العربية

لكن هل هذا يعني أن الرواية العربية توفقت عند هذا الحد من الإبداع؟ أم هل بقيت مستمرة في طريق البحث عن الجديد؟

١ - خصوصية التشكيل السردية في الرواية العربية الجديدة

لنوم هناك من شك، في أن الفن الروائي العربي استطاع في العقود الثلاثة الأخيرة أن يكتب أهمية خاصة في الساحة الثقافية العربية، جعلته يحتل بلا مزايع مكثي تصدره دين الأجناس الأدبية الأخرى حيث حقق الخطاب الروائي العربي الذي طهر حيلانه بعد المرحلة الواقعية بعه روية على مستوى التشكيل السردية، وهي المرحلة التي عدت ما يورخ لها بكلمة حرب ١٩٦٧م (١١) حيث تحول الوعي العام لدى الكاتب والمقنع، فكأن أن نعت الروائي العربي إلى أن يعد النظر من جديد هي سبب الكتابات الروائية التي كل سائداً قبل الازدياد، فظهر من ثم اسطر رويته جذبه فيها ثورة على أساليب الكتابات التقليدية من جهة، وعناية فائقة بالتشكيل السردية لفخبط الروائي من جهة أخرى، وهو ما ينعكس في تصورهم جماليه الخطاب الروائي المعاصر.

ويم تتمثل بين هذه الخصائص الشكليه التي اسطر بها الخطاب الروائي المعاصر؟ وهل حدثت له ما يسمى الأدبية؟

إن منهجية البحث في مثل هذا الموضوع المعرفي حتم علينا قبل الإجابة على هذين السؤالين الهامين، أن نبحث في الأسباب والعوامل التي دفعت بفروائين أن ينهجوا سبل بيان الرواية الجديدة

لا أحد ينكر في مسأله تدعيم الثقافة العربية للثقافة العربية، والتي كل من نتائج التفاعل معها ظهور جسد الرواية عني المساحة الثقافية العربية مع من طهر من أجناس أدبيه جري كالمسرحية، والفعل ومع استمرار عمية التفاعل عني من الزمن، خصوصاً وأن سبل التواصل مع الآخر طورت إلى حد كبير مغاربه مع ما كانت عليه في بداية القرن العشرين، فإن عليه انتاح الكتاب والأدباء على مختلف الاتجاهات الأدبية صائر أكثر

تسعى كما كان الحال لدى أصحاب النقد التقليدي (العربي، والاسطعافي) بتأويل الأدب، بل صوّرت تسعى في بحث بناء وطرقه وبما أن الإبداع مهما تلوّن واحتلف جسده، لا أن يلازمه النقد الذي من أبعاد وطرقه اختيار والتطوير

انتفاخ الأدباء اتعصبهم على هذه المواجه، والطرول التي تشعل على السرد والرواية

— استعمال عدد لا بأس به من كتب الرواية الحديثة بمجال النقد الأدبي، فهم من أبرز صناع التفكير النقدي العربي الحديث والمعاصر، يذكر على سبيل المثال، محمد برادة (المغرب)، وأمينة الأعرج (الجزائر)، عبد الملك مرتاض (الجزائر) وغيرهم

وبعد هذه الوقفة السريعة مع عوامل تطور الأساليب الكتابية الروائية، ينتقل إلى تخصيص الحديث حول بعض ملامح التطور الذي حظي به الخطاب الروائي المعاصر على مستوى التشكيل السردى ولتبدأ حديثنا بخصوصية زمن السرد في الخطاب الروائي لما له من أهمية بؤرة على تحديد منطق السرد في الرواية

١- تكميز تراثية الزمن السردى في الخطاب الروائي المعاصر

يعول سعيد بطيخصيص الفخر وهو مادة للحكي في الأحداث القليلة لتلك الأجيال طبعها هي موضوع الحبر باعتباره نواه أي عمل سردي (١٢) وألزم يلعب دوراً كبيراً في الفخر لا يمكن حكيه أو سرده إلا بعد وهو عهدهمك مسافة زمانية بين وفور الحبر وبين الإحترار عه من هه بقي كل حطاب ليطي للمادة تصها أو ما يصل بها نصفاً حصاً بجعله بخلف (١٣)

ينطق مصموم هذا الخطاب النقدي بشئى أنواع السرد، ولما بقي تخصيص الحديث حول موضوع الزمن السردى في الرواية العربية المعاصرة، نجد أن الباحثين لجؤوا إلى توظيف بكلف السرد الأدبي (كالاسترجاع، والقطع، والاندفاع الخ) في تشكيل المادة الحكائية لأن السرد وحده يمتص للكتاب أعاده تكييف أحداث المص الحكائي دور بها في شب النص الروائي وتلك بعد— إلى حول جزى في منظور الروائيين للعالم العربي قد يتكلمه في تصوصهم وشوه حشله تصع نصي— على رأي عبد الله إبراهيم— هي تخرج من مع القيم الفنية التي أفرها المسار التقليدي للرواية (١٤) والذي كالم في مجمله يعتمد منطقاً يربها مشاهير يقوم على الاستناد إلى منطق التصاعد الطبيعي زمن الحكمي، والذي يتحدد في

حقة، خصوصاً على تيار الرواية الحديثة الذي كل التشابه ما بين ظروف نشأته في الغرب، فربما إلى حد بعيد من ظروف نشأته في البيئة الثقافية العربية

طو يعود بلذكره فمعه إلى الأساليب الروائية التي دعت بالأدباء العرب إلى الإغلاب على أسلوب الكتلة الروائية التقليدية (من كلاسيكية، رومانسية، واقعية)، بعد أن الحروب للعالمين تقف على راس تلك الأساليب لما خلعه من آثار سلبية على المجتمع الأوربي، بل والإغلاب بشكل عام، فمواجه الرواية الحديثة تغير عن أزمة الأعمال الروائية الخلفة في العصر الحديث، وبهذه الأعم الشجيرة والاشجيرة، فكان في انتطب الفكر الفلسفي بظهور الوجوه، وحز التفكير النقدي بظهور البويه ومن أشهر كتب الرواية العربية تذكر على سبيل المثال لا الحصر **مارسيل بروست**، و**السردي جود**، و**جيمس جويس** الذي استخدم بيلز الوعي للتعبير عن السردى والمشاعر والتدريبات، وأل روب غرويه ومن جملة ما نال عليه هولاء الكتاب الأساليب التقليدية للرواية مثل الحكمة المنظمة والتخصيص الواسعة المعالم وركزوا على وصف دقيق للأشياء والأحداث كما هي الخ

ومثلما أثرب الفكريات العلمانية على الفكر والثقافة العربيين في هزيمة ١٩٦٦م هي الأخرى قبلت ما رابى الفكر لدى الإنسان العربي المعاصر جزءاً من طلفه من خصائص بالانكسار، وحبه الأمل، فكان أن عبر الأدباء عموماً وكتاب الرواية على وجه الخصوص على هذه التكنة بأساليب روائية جديدة فيها نوره، صممه على الرواية التقليدية وتعبقها وسكر، أشهر هولاء الكتاب الطيب صالح، صمم الله إبراهيم، حب مينة، جمال القوطاني، أموار الخرافات أميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، الطاهر وطر، وأمينة الأعرج، وعبد الرحمن ميفر. وغيرهم في المساحة الأدبية نتج بفساه الكثيرين الذين أشوا وحدهم من حلال التنوع في تشكيل الخطاب الروائي الحديث، والتي من هم ممتقة داخل أساليب الكتلة وأمر أها مع المعاهيم الفكرية والفلسفية الحديثي منها والصوفي الروماني، والتأريخي، المجازي، والأسطوري مما جعلها سواء في حيكها أو خصوصاً أكثر تعيداً وأعم تركيباً

وما ساعد على هذا التطور البلور في شكل الرواية العربية المعاصرة، عديد العوامل المتنوعة ذكر منها

— تطور المواجه الفنية التي نحو في عمومها منحى شكلياً لا تهملها بيشه النص الأدبي والتي وكتبت بفساه مشاهير النقد العرب من أمثال بارت، وفورود وجيليت هجود، هولاء لم تعد

الزمن المعاصر ← الزمن المعاصر ← الزمن المعاصر

٢- حاصبه التكيف المردي

دائماً في سياق الحديث عن خصوصية التشكيل المردي في الرواية المعاصرة، وملاحظ التجديد التي طرأت عليها، سنقل إلى موضوع هام يتعلق بما يعرف لدى المهتمين بلغة أدب السردية بالتكيف المردي. ونعد هذه الخاصية من أكثر المظاهر تشكيباً التي يسمي الحظف الروائي المعاصر إلى تجسيدها، خصوصاً وأن الفن الروائي أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التوسع في أشكاله وإشغابه معارفه مع أنواع الألب الأخرى

يرى لطف عبد الله إبراهيم أن ظهور السرد التكيف على مستوى بنية الحظف الروائي كان "نتيجة للتشقق الذي شهده السرد التقليدي في الرواية العربية، وبسعي إلى رفع مكانة الأهتمام بتكوين النماذج الكلاسيكية التي مستوى يتناول الأهتمام بمناهج تلك النماذج وهو ما يلاحظ في مناهج زوايه جملت من المرز، التكيف الذي يطوّر الحكاية ويتطوّر عليها وسيلة أساسية من وسائل تشكيل النصوص الروائية" (١٩٦). والمعصود بحاصبة التكيف المردي هذا هو ملك المرز - الذي يشكل في التدافع الشديد بين القروا من أجل الاستئثار بالمسرد للإصباح عن جملة من المواقف فيما يخص المأساة والحاضر على حد سواء (٢٠).

والحققة أن حاصبه التكيف المردي تتعلق بصفة مشتركة مع ما أطلق عليه البيوي بمصطلح الرواية (أو وجهة النظر) ويحل مفهوم الرواية على العلاقة القائمة بين المرز - والعالم الممثل أو المشحون. وإن أهم المصطلحات التي طرح على القلري وهو يعنى أثر هذه الحاصبة في النص الروائي، من الذي يرى الأحاطة من الذي يرويه؟ وتربط الأوبة للمعطى القلري برواية نظر خاصة تتعلق نوع وجه النظر المبنية، وهذه هي المفردة الأساسية التي سنح إمكانية تفحص الانتقال من الحظف إلى العمل الخيالي

ويبدو أن الزوايين الحديثين أدركوا تماماً مدى أهمية موقع المرز في تحديد مسألة الرواية ووجهات النظر المبنية في المحكي، فاتهم لجؤوا إلى ممارسة تكيف المرز - التكيف من أجل صياغة زواهم لأعالمهم الواقعي وهبهم وتطوّرهم في المنهجية، التي حملت شعارهم أو شعارهم الحج هذا إلى جانب إدراكهم أن أهمية موقع المرز لا تتحد في كونه "تأثير" بينه للعناصر الأخرى في إعطاء النص قيمة الجمالية وحسب، بل إن هذه العناصر الأخرى لا تجد مركزها الفعلي دور هذا الصوت بالتحديد (٢١).

والمعصود بالعناصر الأخرى هذا أي كل ما له علاقة بتطوّر المرز - من مثل تنظيم المرز من حيث عطييل وتوزيعه أو مسيرتها، ومن حيث المنظور المردي فتنطق بالراوي أو بالمشخصيات

من هذا أحدثت عملية التكيف الروائي شيبي أساساً على طريقة المرز كمستوى أول يعرض نفسه ويستأثر به أمام المرز في مسيل تجاور اشكالية المرز من هي الحظف الروائي عن طريق توظيف تكيف مردي عنده، كل من أهمها تنويه المرز في المحكي لأعاليه (١٥).

وأهم هذا التشكيل الحداني للحظف الروائي العربي بقى برواية العربية المعاصرة - ملاحظة نسمة اسم القاد والدوسين، حيث فحمت شهيدهم ليجروا بصندده العدي من المرز أصناف وتلك لأمتلكهم الألب القروا التي تألحها المسامح النعينة العنينة (كفديونية، والمسمومة، وفنمورية، والتفككية) {

وحتى يقترب أكثر من خصوصية الحظف الروائي في مستوى المرز - ي- هنا سندعم كلاماً برواية "الجلد عربية الميسري" لرومف القعيد، وهي الرواية التي فحمت شهيد قباحث محمد معصم لاسدعوا صوغتها المردي، فعلى حد قوله إنها رواية حافلة بالعناصر الجديدة سواء على مستوى الحظف، أو على مستوى النص أو على مستوى العكسي أو على مستوى تعدد أنماط المرز (١٦).

قام الباحث بتطوّل بنية المحكي في الرواية في وتنبطه بمطوّل السرد، فوجد أن المحكي أو كما أطلق عليه المحتوى ينقسم إلى أربع بنات

أ - البنية الأولى المحتوى (المحتوى)، المرز ٢٣ ماي ١٩٦٧

ب - البنية الثانية: المحتوى (الرموز)، المرز ١٣ سبتمبر ١٩٦٧

ج - البنية الثالثة: المحتوى (الكرباء)، المرز ٢٣ سبتمبر ١٩٦٧

د - البنية الرابعة: المحتوى (القتل)، المرز ١٣ ماي ١٩٦٧

وجد الباحث وهو يستغري بنيه المحكي في وتنبطه بلز من المرز - أن "الحكمة في رواية القيد تؤثر الأتداه من حالة يمكن اعتبارها حسب مسرورة الأحداث والصور التي تعقّبها في الرواية، حكمة يهتف (١٧).

ومما أنخضه من هذا التحليل البيوي للمحكي أن العمل الروائي ككل معصم من حيث النص في وتنبطها بلحكي ذاته ويبدو جاح الروائي في تحقيق هذا الأسجال إلى حنكة ويراعته في بنية الحبكة الرواية، وهو ما جعله يطلق حكماً قديماً على الحظف الرواية المعاصرة إلى امتلاك أصحابها العشرة على نوع الحظف وتبكل الأساليب والطرائق المختلفة لجعل المحتوى شيئاً مختلفاً ومغايراً لمتلا (١٨).

تظهر إلى النص في مرجعيته التي تظهر في مدى تفاعلاته مع غيره من النصوص السبعة

وهو ما جعل بنا جديداً يفتح على مصر عهده أمام النقد العرب والدراسين، ليعتبرا أيضاً اعتناء بمشاريعه خصوصية تفاعل النص الروائي العربي مع نصوص أخرى برزنية أو معاصرة، خصوصاً وأنهم لم يروا بالذات استقرارها بالاستناد إلى ما أنتجته حركة النقد العربي من أدوات إمبرازية تستخدم على تلك

إن التنبؤ هو إله كشيء يبحث في النص الجسر عن ملامح النص الخائب الذي ذاب في نسجه، أي أن أساس البحث في موضوع للنص هو علاقة النصوص بعضها ببعض

لكن السؤال الذي يلج به يعرض نصه علينا ويصير يستقر موضوع النص في الرواية العربية، والذي نتحدث صبيغته على النحو التالي، ما السبر في بدائع كتب الرواية المعاصرة نحو توظيف خاصية التناص في متون نصوصهم الروائية؟

يشير إلى النقد والدراسين قد انفتحت آفاقهم على هذا السؤال الهام، ولقد لأمسنا ذلك من خلال توثيق أديبهم وسامح أبحاثهم في الالتماع الرئيس إلى تلك هو هزيمة العرب في سنة ١٩٦٧، والتي كانت في طرده هو هزيمة ثقافية وحضارية قبل أن تكون هزيمة عسكرية، وإن موجو أثير الهزيمة، واليهود من جديد، يتطلب إعادة التفكير في البني الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع، كما ارتك المنصوص العرب دائماً أن العودة إلى قبور ضرورية ليس من أجل الانعلاق على ذات وتفسير الأجداد - بل من خلال مساهمة الماضي" (٢٤) والوقوف على الخصائص المميزة لتلك التراث الذي يحدد معه ملامح الهوية

لكن هذا لا يعني أن الرواية العربية قبل العودة الثلاثة الماضية لم تعرف العودة إلى التراث، والتفاعل مع نصوصه الأدبية والفكرية، وإنما أن التوجه إلى التراث بعد هزيمة ١٩٦٧ تمير بخصوصيات جمة خلا من جلب الخطاب الروائي التقليدي

وبنصب لنا جرى هذا الكلام لما ذهب على أهم شكلين من أشكال التفاعل النصي من منظور د. سعيد قطيبي، أما الشكل الأول فيحدد في أن يتطابق المبدع في تفسير شكل نصه الروائي من نوع سردي قديم وعثمانيه أو شكله في إنجاز مبدع زواية، وتتداخل مع تلك يعرض هراء النوع القديم في الخطاب قديم من خلال أشكال السرد وأما السطر أو لقائه أو طرائقه

ويتحدد الشكل الثاني، في الإلتزام من نص سردي قديم محدد الكتب والهوية، وعبر الحوار أو

السرديّة التي على جميع هذه العناصر تبدو مرعبة على حد قول د. ماضي مويضان لصب - الروائي في مرقفه من الإطراء الحسني الرنسي، المكتفي للحكاية (٢٢)

ومن الروايات الحديثة التي جمنت ميذا تعدد الروايات رواية "مصرع الماس" لياسين رفاعية، حيث يعرض الباحث ماضي مويضان هذا القطع الشاهد في سياق استعارة السرد للكثيف في الرواية ويعلل، إنه آخر مشهد من مشاهد عترة جاء على لسان بو عبدو قبل مكل وذبح اليهودي قال الروائي ووصل الحيز إلى علة في الحيلام إن عترة في قال نيس بن مركة سبب بني جدم هلاب من وسط قسبي بأعلى موعها وقد انتعشت زوها بعد موتها "يا ابن العم لا تاهي الله منك"

الملاحظ على هذا القطع بعد الرواة وانتقال الحيز من صوب روا إلى صوب رواو آخر فالراوي الأول الذي يفل الحيز بكتلة يسمت روايا آخر، هو ما محو لم يعرفه (بال) بعل بوره حيزاً محدثاً في سياق الحكاية، وفي هذا الانفعال يتم سرد قصصه بعد فيه ياحيز لشكر المشيد الصل إليه وهذا الانفعال المتسارع - طر - علية استيعام حول شخصية الراوي المكون في النص وتطعن في ماضي مويضان من ترانسة لهذا المستوى من الخطاب الروائي إلى أن صوت الراوي هو الحافض في تحديد هبة عناصر المستوى السردي وبالتالي يلمت دوراً سميلاً عن سواء في المعاشاة في جماليه النص الروائي (٢٣)

في صلبه تحديد شخصية الراوي وينطلقه الذي يعطي للسرد طابعاً خاصاً وشوالياً، هي من أهم التعريف العربية التي يستخدمها الراوي المحترف في بناء الشكل السردي للرواية ويتنوع في لقلية القصوى من توظيف السرد - الكثيف الذي يظهر في تعدد أصوات الرواة، هو اللجوء إلى وسيلة سرية توهم بالموضوعية والتجرد على طريقه القصص الإخباري في الموروث السري القديم، وفيما في حلة القصص الشعبي

٣ - التناص والتفاعلات النصية-

دائماً في مبداء الحديث عن الطرائق الخاصة والمتوعة التي يسمي إلى اعتمادها الروائي الحداني، عد يراج هيكل الخطاب الروائي، خط الرجال هذه المرة عد خاصية اسمجع لها الروائي العربي كل هرائه في سبيل ابتكار صياغة جديدة يصحصر من خلالها الموروث الثقافي في بناء نصوصه الروائية وعرف هذه الظاهرة الأدبية في النقد الحديث بمصطلح التناص الذي هو ساج الحركة الأدبية الغربية المتجده باستمرار، والتي

التفاعل معه، يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة لها صلة بالزم الجيد الذي ظهر فيه النص (٢٥)

وهذا الشكل الأخير هو الأكثر شيوعاً في تشكيل بنية الخطاب الروائي الحديث، لأن نوع أصله هو النوعي في تشكيل النص، مرتبط بالأساس مع نوع الأغراض والعمليات من وظائفه وسيموج لها، لاحقاً لما تنفع بالتحليل إلى علته

وأما بخصوص الرواية التقليدية، فلهذا نظراً إلى تلك التجارب المرتبطة بطور النشأة خاصة، نودها فست على استخدام الشكل الأول من التناص أي الشكل السطحي، ولأن روايته التقليدية وقعت تجاربها الإبداعية في تفاعلها مع الموروث السردى العربى عند حدود كتابته على الكنية، بمعنى أنها سمحت بندها السردى على موال بناء نروي آخر

بالإضافة إلى ذلك فغالباً تلاحظ من خلال استقريب الكتابة المعتمدة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أنه يخلط عليها ما يسمى التناص الأسلوبى وهو "أن يحوّل التشكيل اللغوى وحصانته الأسلوبية إلى تشكيل موار له في خطاب حر" أو هو ما يطلق عليه الناقد محمد عبد المطلب مصطلح "الطيفر النصي" (٢٦) وهو مستوى من التفاعل النصي "لا يرى فيه أكثر من جماليات شكلية ومنطبعة عن البنية الدلالية التي تجعل منها نصية أدبية وليست إخباراً استيعاباً بحال من الأحوال" (٢٧)

ولما نظروا في بنية النص، أو تفاعلات النصية على مستوى الخطاب الروائي الحديث نجد بعدد غير ضاه على تطور الوعي لدى الروائيين الحديثين، وهو وعي تاريخي قلنجه الأولى، لأن الإرادة إلى الماضي أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ككل (٢٨) من تلك جاء بوظائف التناص بعرض جديد الإرادة بين التاريخي والواقعي من خلال التسمي باعتباره العامل الرئيسي لبينة العلاقة بين الحاكم والمحكوم والتي كل ولا يزال قوامها الضم والفر

ولم يأتى في التمثيل الأخير الروايات العربية المعاصرة التي جسد التفاعل النصي على مستوى البناء الروائي، فإنه لا يمكن لنا أن نتجاوز تجارب نجيب محفوظ الأخيرة والتي تمثل في ثلاث روايات هي ملحمة الحرافيش وابن بطوطة، وإليالي ألف ليلة ويجدر التنبيه هنا إلى أنه ميق لجيب محفوظ أن حقق تفاعلات وتداخلات نصية على مستوى تجارب الرواية الأولى، وخصوصاً فيما يعرف

بـ "روايته التاريخية" التي كتبت في بدايته ثلاثيات من القرن العشرين وهي بحث الأقدار، وروايتين، وكذا طيبة، وهي روايات تتعلق مع لتاريخ المصري ألف عوني القديم (٢٩)

ويعود بالحديث إلى روايته الأخيرة المسالفة النكر، والتي لاحظ بخصوصها الدكتور أن نجيب محفوظ حيا في بنائها نحواً خاصاً كل من نتجبه أفضه علاقات خاصة مع بعض الأنشكال السردية للرواية فكلما سبكه ويسمى إلى أثر فيها من خلال إبداع روايات جديدة وهو ما جعله يحقق من خلال تلك التجارب أصغه إلى الرواية العربية، "بالأخص تلك التي تتفاعل مع صر محد لكل هذه الإضافة تحافظ على خصوصيتها داخل تجربة نجيب محفوظ الرواية كلها" (٣٠) على رأي سعيد يقطين

ومن أشهر الروائيين الحديثين الذين استعملوا على توظيف أنواع شتى من التفاعلات النصية في متونهم الروائية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر واسيني الأعرج في تجربته المتميزتين الفيلة المسبعة والأعرج وسور البور، التي قبل بخصوصها فكلها أنها جاءت "حاملة مسوداً جديداً للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب والذعة وبهذه سجل روايات واسيني الأعرج ضمن التجارب الروائية التي اقتصت لها علاقات خاصة سائرات السردى العربى القديم (٣١) وهناك أسماء لامعة في هذا النوع من الكتابة الروائية برزت في الساحة الأدبية بعبر مسارح من أمثال جمال الغيطاني في (الزيتون وكفت)، وأميل حبيبي في (مرايا بيت العول)، ومحمد الهادي في (أحلام بعرض)، والطبيب صاحب في (عرس الزين) والمصطفى في (حنت أبو هريرة قل)، وبين هؤلاء هي (الجذبة والذراوين) وغيرهم

من أهم حصص النص الموظف في هذه الروايات الدائرية وغيرها، هو لجوء مدتها إلى خاصية التعريف عند اشتغال التفاعلات النصية، ويتم ذلك "تفكيك المنصص معه، تفكيكاً لا يلغيه - ونسبته في المصروف النصي" (٣٢)

لنفس من السهل علينا أيضاً أن نرى مجموع نتائج هذه الدراسة في تطور محدود، ذلك أن ما أمكننا التمييز المعرف من المصروف عليه بخصوص تحول شكل الخطاب الروائي العربى عبر قرن ونصف من الزمن، ومدى عي في جموده رماً طويلاً للبحث وعرض الدراسة في مجلدات حتى تصوبت أبعادها التاريخية والاجتماعية الخ

ولكن وحكم على هذه الدراسة هي في استفسار طرح لأسئلة حول إشكالية تطور شكل الخطاب الروائي العربى منذ النشأة الأولى، وبصدد زوايا حوله على المستوى التشكلى هو ما حملنا على التحوص في الموضوع من الأسس وبناء عليه، فبقا رأينا أن نقوم على تلخيص مجمل القول في هذه الدراسة في ملاحظتين أساسيتين هما

الملاحظة الأولى:

إن أكثر ما يميز النص الروائي العربي التقليدي، أنه نص محو، لأننا نتجهة لمثاله بنية نصية مطلقه عليه، هي ما يحدد إنتاج دلالاته وجودها أو بعبارة أخرى أن النص الروائي التقليدي هو أحادي الهمد غير مفتوح على دلالات أخرى ممكنة. إن همد الحصار لا يتطلب به ليس تفسيراً من منتجته، وإنما هي نتجه طبيعية لطروف نشأته هي بوبه أقل ما يقال عنها أنها بوبه محطه من كافة الجوانب.

الملاحظة الثانية:

إن النص الروائي العربي الحديث على خلاف سابقه، فإنه نص لا منادٍ لآليات، يحكم شكل بوبته المتميزه، والتي يتمثل النص على اليف، أمام المحي حتى يجعل منه متصفاً على كل الاحتمالات الدلالية الممكنة، أو أن شكل بوبته وطبيعة حديث لا تمصل فيها دلالة النصية عن دلالة السياق.

- ١٧- نصه من ٣١
١٨- نصه من ٣٦
١٩- **عبد الله إبراهيم**، السرد والتمثيل السري في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، ع ١٦٤، ١٩٨٦، ص ٤
٢٠- نصه من ١٦
٢١- **محمي مويديان**، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، د١، ١٩٨٦، بيروت، ص ١٧٨
٢٢- نصه من ١٧٨
٢٣- نصه من ١٩٠
٢٤- **محمي رياض وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٠٢، ص ١٠
٢٥- **سعيد قطيش**، الرواية والتراث السري، مركز الثقافي العربي، د١ ٩٢ المغرب ص ٥
٢٦- **محمد عبد المطلب**، قصصاً حديثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ١٣٨
٢٧- **محمد فكري الجزار**، لسانيات الاختلاف، ميثاق للبحث والنشر والتوزيع، د١، ٢٠٠١، مصر ص ٣١٩
٢٨- المرجع نفسه، ص ٣١٥
٢٩- **محمي أحمد الفضالة**، التشكيل الروائي عند محمود المومسة العربية للنو است والنشر، د١ ٢٠٠٠ ص ١٨
٣٠- **سعيد قطيش**، الرواية والتراث السري ص ٤٦
٣١- المرجع السابق ص ٤٩
٣٢- **محمد فكري الجزار**، لسانيات الاختلاف ص ٣٤٧

الهوامش

- ١- **محمد مختصم**، النص السري العربي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء د١ ٢٠٠٤ ص ١٦١
٢- **محمي رياض وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢ ص ٦
٣- **محمد مختصم**، النص السري العربي ص ١٩
٤- **عبد الممنون طه**، معن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف مصر ط ٤ ١٩٨٣ ص ٥٧
٥- راجع، تطور الرواية العربية الحديثة ص ٩٥ نصه من ١٠٤
٦- **محمد مختصم**، النص السري العربي ص ١٩
٧- **محمد مختصم**، النص السري العربي ص ١٩
٨- راجع النص السري العربي ص ٢٣
٩- **محمد مختصم** ص ٢٢
١٠- **محمد مختصم** ص ٢٨
١١- **سعيد قطيش**، الرواية التزويقية وقصصها النوع الأدبي، عبر الموقع الإلكتروني <http://www.nizwa.com>
١٢- راجع **عبد الملك مرتاض**، في بصرية الرواية عالم المعرفة ع ٢٤٠ ١٩٩٨ الكويت ص ٥٣
١٣- نصه
١٤- **عبد الله إبراهيم**، الرواية العربية ومحمد المرجعات، مجلة علامات ٢٣٤ ٢٠٠٥ ص ٥
١٥- **عبد الملك مرتاض**، في نظرية الرواية ص ٢١٩
١٦- **محمد مختصم**، النص السري العربي ص ٢٨

جماليات التملك والكينونة في.. الشعر السوري

الحديث

خالد عريقت *

ترتبط الشعرية بشكل مباشر باللبوس الفني
وبإبداع جمال صورة المادة الشعرية، لكن المادة
الشعرية سواء من وجهة نظر بنيوية أو انطباعية
تشكل جملة الإحاطات التي تستدرج الشعرية، ولا
شك في أن الشعرية مرآة ضوء أشبه بقوس قزح
يلون طيف مادة الصورة، وهذا ما يتطور في
الشعر منذ نشأته الأولى، ولم تكن الفلسفة
بمفهوماتها البسيطة طارئة على مادة الشعرية،
غير أن شعراء الحدأة لم ينشؤا قصائدهم من
نظرة فلسفية تجسد رواهم وتفسيراتهم للكون
والوجود وحسب، بل استغرقوا بجعلها أحد مكونات
بنية المادة الشعرية، فشكلت مركات تياراتهم
الأدبية ومدارسها، لكن ما يجمع الشعراء حول
مادة فلسفية بعينها هو ارتباط هذه الفلسفة بروية
وجودية مثل فلسفة "التملك والكينونة"، من حيث
هما متلازمان متعارضين إذ يشكل التملك في الحياة
مفهوماً طبيعياً،

منتجة، وحيث يشكل مع العالم كلاً واحداً^(١)،
غير أن ثمة صراعاً حقيقياً بين المفهومين في
الوجود البشري، لأنهما لا يسبحان ويتكاملان لأن
شهوة التملك حيل إلى الإساءة إلى الشيء وإلغاء
الطابع الإنساني للشيء في عالم التملك، بينما الكينونة
هي إرادة التاب البشري في تشكيل الوجود الإنساني
الذي لا يستهلكه التملك، وهو بالنسبة للشعراء مدنية
حلمهم البشري، لكن المهم أن الشعراء في دواتهم

"فمن أجل أن يحيا المرء، عليه أن يملك
بعض الأشياء، ومن ناحية أخرى، يجب علينا ملك
بعض الأشياء بحبه الحصول على لذة من هذا
التملك في حصوره يعتبر شعفا الأسمى التملك -
والتملك أكثر هلكة، إذ أن التملك هو جوهر
الكينونة، والذي لا يملك شيئاً لا يعمل شيئاً"^(٢)،
أما الكينونة فهي سبط الوجود الذي لا يكون لديها فيه
أي شيء، ولا ترغب فيه أن يكون لديها أي شيء،
لكنها تكون مسعدة، ونستخدم فيه ملكتنا بصورة

للملك الجمالي للزفة، وهي بصمة تلك شعري
صنارة الألو والاسماء، وبجده يربط تلكه
بفتمني لانه تلك يكون منه بطلاً هو بدأ ببطولته
لنتر حنيه، (٣)

"يا امرأة سودة العينين

تسولي عيناها عصرا

لو عدي امرأة.. متلك.. متلك انت

لكنك هرقلا أو كسرى.."

نفسا بر عه الملك في هذا المقطع على
مستويين لفظي و-لالي "أنا اللطفي مكوكة دلالة
مسمى المتكلم "الياه" هي كلمة "عدي" على
الامتلاك المتكبر، فضلا عن لفظ "الطرف" عدي
الذي يمثل أعلى درجات المتك لأنه "طرف" يربط
الملكوت بسكن محصور بداء الشعر، أما على
المستوى الدلالي مكوكة دلالة لفظي "هرقل
و"كسرى" حيث يدل اللفظ الأول على اسم بطل
حاز ملكا بمجموعة فعلة بالجهز وب والقوة، وباء
اللفظ الثاني "كسرى" فهو اسم إمبراطور ملك
يمثل أشد صور الملكية لنتر حنيه ملكا للسلطة
والقوة، وهما رمزان للملك المتسلط هي أعلى
درجته، وقد ربط "نور هاني" الملك بفرغته فهو
لا يملك المرأة، لكنه يمتسي أن يتمكها ليحط به
كبيوه لوجود مميز يجعله هرقلا وكسرى يربط
تلك المرأة الطاغية الجمال بكيوه ملك طاغي
السلطة، وهذا يعني أن الملك الجمالي أدى إلى
كبيوه ملكا يسلط لا كبيوه جمالية، فكسرى
وهو هل استمر على في الملك الطاغية العنيف لا
الملك الجمالي، وكل الشاعر أراد الملك ليمتد
بالمفرد على رغم من كون الملك جوهرك
لكبيوه، هو غلب في امتلاك جمال طبع ليحقق
سلطه طاغية، وبذلك حول نور هاني الملك إلى
صراع بين سلطه طغيان الجمال وسلطه طغيان
الملك، وهو يريد امتلاك المرأة لتكون كبيوه
بمستعديها، وهذا يعني أن تلك الجمال لم يود
كبيوه جمالي، بل إلى كبيوه بحوله "سيد هذا
الجمال وبمثل هذا الجمال لئلا الجمال الجمالي الرجل
الذي استرحى لإشارة جمال الصورة من دون
الانكساف إلى "الأنثى السلطوية، أو بتعبير أدق
استرف العنصرية في الصورة جوهرك بر عه الرجسنة
الموازنة خلف الجمال لتجلى من دون رغبة
للتنازع فكشفت كل بريد مولدانه

١ - نمط فلك الجمالي الرومانسي

احصلن بر غبة تلك طليعية بر عه مصافية
للرغف أدنيه في حسن الشاعر قديمة قدم الإنسان،
وهي ساجية للنهار الرومانسي الذي ربط الأفراد
بطينية استجابة لاقرار في المجتمع الشرقي، هدد
عزها على سبيل المثال بصا هرة في الشعر

لم يتخلصوا من ر عه الفلك، وقد سعيا لتراسة
هذه الظاهرة في الشعر السوري عند شعراء
مختلفي المذهب الفقه والفكرية، كما أنهم مختلفو
الأجيال المنتمين لعصر التفسير الفني للشعر
السوري، ولا يعني احتياز المذاهب لهؤلاء الشعراء
أنها الأمثل في حريضة الشعر السوري الحديث،
لكنهم أصحاب تجارب جفعت ميزها

إذ إن مسورة الرصاص الخارجي للتعبير
بأنهائها التي تتبع الأجيال طلب محكومة بنقل
الأبعاد الطبيعية والنفسية وكانت تشكل نقطة توازن
تفردها في غير مصغر، إذ نجد ظاهرة مثل ظاهرة
الملك والكبيوه تنجلي في تجارب غير شاعر من
الشعراء المنتمين إلى الجيل متلاحمة عينا، وإذا شاء
الباحث دراسة أثر حركة الزمن الراعي الخارجي
في أثر ربه الشعر به لوجد أن مثل هذا الأسلوب
محكوم أيضا بنقل المكونات الطبيعية والنفسية التي
بدو أحيانا كنها فاعده من خارج الزمن الفرضي،
وهذا ما يبيح للهوية الشعرية تغرب بناء صورة
الطبيعة والنفس وعكسها في شكل فني يجعلها في
صراع حملي مع تشكيل نحتها الشعراء محكومين
بقية ليوهمهم ورسمهم، وإن استجلاء هذه الظاهرة عند
شعراء مختلفي المراحل يبيح للخصوص مجفده
بعضها بما تملك من قوى هبة تميزها عن غير ها

صور الملك والملكة الجمالية

نشبع في الشعر الحديث ملاح متعددة لصور
الملك على أن عاقبة هذه الصور لا نسو معنى
ملكيا ماديا استهلاكيا، بقدر ما يجعل الملك نكوبا
وجوسيا جماليا وجوهرا حقيقيا لكبيوه "استغية"،
تختلف ماهية طبعه نكوبها، لكنها بغو الأحوال
تمثل ملكا بر جوسيا يمتد الذات داتها بالامتلاك ولا
يستملكه ويشوره، ونيرز لدينا امتلاك حمليه متعددة
للملك في الشعر السوري الحديث، نمتقري أهمها
وفي الأدنى

١ - نمط فلك الجمالي الرجسي

الشعر في جفت من جوانبه بداء جمالي سواء
على مستوى التي يكون صورة المعنى أو على
مستوى المعنى الموضوع المعاد الشعري، وألقت
الحديث كثيرا على بداء الموقف الجمالي من
الظواهر المختلفة رتخته وطبيعة شعريه استغية، أما
في مجال العلاقة بين الشاعر والجمال فهو قيمة
مشتركة بين مختلف الأرمه والأممكة، وأحيانا
تكون غاية للشعري، ولا شك في أن المرأة مختلف
رموزها شكل مائة أوبه للجمال عند الشعراء،
وبعد ذلك "الأنثى" للشعري، من أكثر امتلاك
الجمالي في الشعر، ويبرز لدينا في هذا المجال
الشاعر "نور هاني" الذي تربطت شاعريته في
جزء منها بالمرأة حيث يحمل شعره بصمة هرة

فيها فنملك الروح ومقتضى الإنشائي للطبيعة بسببها
تسكن روحه المنصورة بسببه وحده تعالى (٥)

عنى المروج جسم الجمال تمتد
وفى المروج قلبى أسير مقيد
أهلاً لضحكى اربى وليس وصول
لمد كفى والمسجون نونى يحول
أرى العذاري بضغن لى الزهر عقدا
اعلن غاراً ويسمونا وندنا
ويانتظـاري جلعن ينشدن لحنى

ينشأ فنملك فى نفس تسبب عريضة عن رغبة
حلبية - عورة على نفس الشاعر - فى امتلاك
الطبيعة التى تمثل مجالا حيويا لروح الهائم القفلة
الحلمة بالهروب من نفس الحياة فى الطبيعة حيث
يشكل أيضاً جزءاً لأجسده الروح، ونوشج رغبة
الملك علاقه فحقبه بمكن الروح الرومانسية
الغرفة فى سراب مفعاله العامه، فيصبح الملك
تكويناً للأجساد بالمرمى من الجمال، وهذا يعنى
أن الملك عند تسبب عريضة كيوونه مأسورة محس
بالجمال من خلال عذابه وغيبه لا من خلال
وجوده، ونشأ بمقتضى الجمالي الرومانسي أكثر
التصاقاً بالحلم المبع بجه فى شأيا الشعر الحديث،
وبعد مثالا له فى قول الشاعر راتب مكر

كعقدي بقالة من قصص

يسكنها شوق كثير

لك فيها مسكن منفرذ من بيلمان

وبساط من هريز

مسافر الوجد

يناجيه الندامى فى علاه

بجناتين من قريع

رمول وسفير

من بلاة لبلال

فى ديز العرب يحكى

ينجسد النمط الجمالي الرومانسي فى هذا
النص على المستوى اللغوي، بالظرف "عدي"
الذي يحصر الملك بذات الشاعر مفصلاً عن صميم
الملك "أب" - المنصف إلى الطرف - أما على
المستوى الدلالي فتجسد صورته المثلي بامتلاك
السكنى ولاسيما دلالة لفظي "مسكن، بساط" وهما
دلالة على ملك حميمي رقيق، لكن الشاعر ربط
كلا منهما بمصاحب من الطبيعة يدير بالجمال

الإنشائي ويمتد حواراً بين الطبيعة والإنشائي
ويعمل فيه بين حقبة تاملاته للجبل واختلاف
علاقة البشر به، فيجعل النص لوحه جماليه متميزة
تدفعها الروح بتداعياتها فى تصوير الوجود وحركته
فى الطبيعة والإنشائي (٦)

وارعن طشاح لنوابه يباذع

بطاول اعنان السمام بغارب

يند مهيب الريح عن كل وجهة

ويبرزهم ليلاً شهبه بالملكيم

وقور على قهر القلاة خائفة

طوال الليالي مقفلة فى العواقب

يلوث عليه القيم سود عمام

لها من وميض البرق خمر نوابه

وقال ألا لم كنت متجاً قاتل

وتسولن أرواح فيئس قاصي

والنص فى اسمه يعوم على تصوير نزع
الملك فى الوجود بين الإنشائي الذي يشكل حركته
فيه والجبل الذي يمثل يومه فنملك فى بطمح
الإنشائي إلى ملكها، فالإنشائي يربح بالملك
خلوده فلا يمحى به، لكنه يسمى لامتلاك ماوى
مؤقتاً له، يختلف باختلاف حاجته، بينما الجبل
يصهر من خلوده ويمضى لو استبدله بالحيك القفلة
للدوراني.

فعلنى متى أبلى ويظعن صليح

أودع منة راجلاً غير أيب

غير من الشاعر الحديث مزم - رغبته بملك
الطبيعة بملك ماوى لجمال أحلامه وحيالاته
الشاعرية وامتلاكاته الجمالية التي يكونها حبها
المواري صوراً للطبيعة، ويكون فنملك فى هذا
الصل أكثر سيلاً ليوهر الكيوه، لكنها كيوه
انفعالية فقه حافه سرع إلى الأهراد الذي يكون
قصة بين روحه الملك وطق الملك، حيث يجند
الأولى رغبة بقدراد فنملك بينما تكون فتيه برعه
لاهراد بملجاً شاعري يحيه من عراء فقه الذي
يؤمن الذات وينفعها للهرمى والسكنى بطبيعة نويه
لتحميه لا لتكون مبعاً لنفله الجمال، وكثرت هذه
الصورة عند ربابي النوحه الرومانسي، وقد كتب
تسبب عريضة قصيدة سماها "ملك الأسير" جند

اليفر تبدل كيونية عرفها كل من منى على التراب الذي لم يكن إلا ذرات حود من مسوا في سلف الأليم، وقد عثر صراحة عن أن بكاء تبدل الكيونية إنما أتاه بحكم التقليد بد طلب من صلحيه في رمز بالديوار ليبيكها مقلما عمل "ابن خدام" الذي يقال كان من أدم شعراء العربية

عوجا على الظلل المحيل لأتانا

ينكي الجيار فسا يكي ابن خدام

وهذا يعني أن الكيونية مركب صراعي ذو جنس سامي عريق حتى في صور بطولاته لأنها بطولات درامية كثيرة ما تصنوي عرشاً تراجيدياً، وقد كان برويته القبلية متراكماً بل البناء ليس إقامة بيت سجد لأحلام فنه، جدر ما هو حلم بيباه مأوى للأحلام، ولطعن الترابي للكيونية في صيغته الفكرية المختلفة مرتبط بهذا الجذر السامي، فقد رأى عروه ابن الوردة في صراحة انتصده للكيونية الإنسانية أنها بطوله در جيبه (٧)

أقسم جسمي في جسم كثير

وأقسم قراح العمام والعماء يار

وكانت صور الكيونية الأكثر انتشاراً هي شعر الحدائث أشد القصائد بطقسة المصحية والصراخ، وأكثر غريباً بأنطى، بظورية تنحرك على ظلال بطوله تراجيدية، ولا شك في أن هذه الأنماط مضحية ومتداخلة كثيرة، إلا أنها بمنظّل لها بما يمكن وصفاً بالعلم النمطية الأكثر شوباً

١ - نمط كيونية الجمال السورياتي

قد تكون أهم الصور الشعرية للكيونية التي تترافق عن الأنماط التقليدية، هي صورة كيونية الجمال السورياتي، إذ تشبع السورياتية للشاعر خلاصاً ابتداعياً جمالياً من عبء تكرار النمط والمقولة في هوة نمط الشعر التقليدي الميسر، فهي ذات الشاعرة البليغة تصححها أن تروج من دور الشعر ورهبان، وتبني للشعرية ومضة الإبداع الجمالي الجديد المعيا بمراديه وعموصه العفوي توليد مستمر للجمال كما جدد عبد الوهيد الذي تجاوز الصورة الليطورية الأسطورية للكيونية التصويرية التراجيدية بعد أن اسرف في بحر بك صوره الشعرية على حجم مهب المصيبة والبرد في ما لبني خطاً جمالياً سور يالياً للكيونية (٩)

ذاهب اتقيا بين البراعم والضب

أبني جزيرة

أصل الفصن بالخطوط

لوردي أتعبد ذي نيرة الحليمية، جعل المصكر من بيشال ومن حزيز وهما مصاحيل للتملك الفهم المرفق فبعد الحسن السامي عن رعية ملك الجمل، وأطلقه حو العلم الزاهر المصور بصفه الخيالية، وبذلك جعل الخلاص الجمالي للتملك خلاصاً جمالياً مبشراً معروح الأفق على العلم الجميل

ب - نمط التفلك الجمالي السامي

تغطي بعض شعراء الحدائث الانفعالات السرداوية السامي ورثوا بعض صورها من الرومانسية وورثوا غلبتها من التيه في الذات المتسحمة بحر بها نحو المصوبة وفلاني، وأحرجوا التملك على صيغ الكيونية الكونية التي صيغ حزاب الكيونية والإحسان الملق بالاصحاح الوجودي، فكان ملكهم صيحة لتبصر حرا تبا كيونية الحياة وبكاء على اطلالها، يقول الشاعر عبد النبي التلاوي (١٠)

"الليل لي... والليل ملكتي ولي هذا الشروق ولي مصابيح الشوارع والقطط

لي ما أحب من النسم

ومن أحب قريبة مني ولم تسمع سلامي

من أنت كي تتدخلني بفصام أحلامي

وكي تغري طيورك أن تعطيني بحدك مرتين

وأنا أحبك كي أحبك فأعربي ما شئت"

يتنفس برعه الملك عبد التلاوي على بطوله مكره لملكه البائن والحراب، فهو يملك ما لا يملك من يملك الليل في سبيل - لا لانه على الظلمة والظن والصبح والحر، والوحشة، والوحدة حيث لا برعه إلا ظلاله تحت مصابيح الشوارع والقطط المنيرة، وهو يملك حب امرأه لكنها لا تسمعه ويسلم حللته لتعديه على أن يهر مستعفاً من حبه ساموي لأنه يحب لأجل عذاب الحب، يحول التملك إلى جوهر كيونية ساموية، ويصير ملك المرأة يوصفها رمزاً جمالياً كيونياً وجوداً ساموياً لا يعيش جوهر الجمال وصفاً بل يعيش فيه العيني في مزيانها، وهي في اسمها مزيانها نفس أطلقه النبي بعقب قطعها النصفي بطل حادي سحر عن رعية انتعافية من ذات التي لم يطاوع أهل العلمانية، ولم تدر ملكي وجودية لها، فيذع الجمال ليعيدنها بحياة

٢ - صور الكيونية والجمال

كل التعبير عن الكيونية منذ فجر الشعر الأول أكثر انسجاماً مع ذات الشاعرة وطموحه الوجودي، فبعد وصف امرؤ القيس على الأطلال واستوقف وبكى واستبكى، كل ينكي كيونية ويعسكني تحولها مدركاً أنه لم يكن السائق في وقته لأن يتكل أحوال

وإذا ضاعت المرافى واسوئت الخطوط البس الدهشة الأسيرة

في جناح القربانة

كألف حصن المنابر والقضوء في موطن
الهشانة

برسم "أوديس" في هذه القصيدة القصيرة صورة براميه للكبوة تتجلى مظاهرها ككافة الأفعال التي تشكل عالم القصيدة فاستعمل أفعالا تكوينية "تعب، بكي، أصل، قيس" وجعلها معصرا لأفعال بديمية "صاعد، اسود" ولا شك في أن الصراع بينهم عن غلبه لأفعال البناء أكثر بها أولا إذ تشكل الصفح فعلا عن استعمال اسم للفاعل "ذهب الذي أصبح به النص وهو محمول على دلالة الفاعلية لادخلة من جهة ومن أخرى صياغة الاسميه برغمه التي الفاعلية الأسطورية التي محمد باحترق ثلوث الرحمن، فذهب فتم في الماضي والحاضر والمستقبل، وثقيا جابت صيغه فعل الكويز بلمصراع التي تدل على الجهد والاستمرار بينما كانت أفعال التهديم بصيغه التاملي الدالة على التثاق، وبشرت أفعال الكويز بدلالة "أني" على الألفه والهمويه الساكنة، حيث بدأ فعل أنيا الذي يرتبط بالسكنى والفسر والظليل ويرتبط فعل "أني" ببناء منزل للروح والجنس، أما فعل "أصل" فهو مرتبط بالوصل ويعمل العلاقة الحونه، وأما فعل "اليس" فمرتبط بالتفصيل العيني الأسلي، وترتبط مجموعته هذه لأفعال يرتبط اسري دلالي بشكل عتية دلالة الوجود "الأسرة" واتراح أوديس بهذه الأفعال إلى بعباءات ما بعد الواقع وما فوق المتغير بعباءة جعلها موحدة بالذهنه الجمالية السورالية التي تتلخص عالم الحلم والظلمة في خلق بدياه على جناح فراسة تجري على درب الصورة وتؤدي إلى حصن أمومه السائل وما بعد معراج حلم إلى حياه تمنح بالحواس الجمالية لا المنبته وأسراء محيله حماله رات أجنحة أسطورية حلقه معدده وتلك هي - شنه بلاغه شعرية أوديس في تكوين أعاصير بانه الشعرى المعابر

ب - نمط كبوة الجمال المعنوي

نمط شعراء في تيار المائنة هموا استبدالات مظاهره لأحببت المعظم الكوبية الجمالية، فاستبدلوا الاستبداء الحزفي للطلل بالاستبداء الحاصل الداخلي، فطوا الطلل إلى موحولهم، وحسوا بعجيبه قدر الذات وحرقب وهشمتها، فوضوا على ليلاتها بمنسكين عجزهم عن بناء الحزفي بنص يكلي موز هو هي جوههم عجز عن بدء التداخل فكى فكوير عديم مبدؤا خربيا، فحوص بطولة البناء بطوله فانسى، وبذلك أفرموا أصل الشعراء البني سلفا قبل أن يخوصوه قزعم الشاعرة أليبا الطيني" صورة

صارحه لتكتم الداخلي النفسي وعن منطورات مخبية بشكل صحن طلل للندف موزيا للطلل الحزبي المينكي مند عجز الشعر (٩)

"مذ بك لا راءة لألا لا أرى

تحقق بي وزيقت خضراء مائه ولا أراها بتاملني
القضوء في الزاوية

الصورة والغياب لا أرى وجود ينقصه سطوع.

تراني مراب مقرة ككون مهجورة ومتروكة

تنظرني اشواق التي رموشا تامل زوايا في العتمة

وألم بمنزل بعيدة منكشفة

لا تكون إذ لا تكون لا يشوطني شيء في هذا العنق

سوى التفتين، أنسى لا تكتمل لأرى الحقيقة

لتكون لي بذ تفرع بذ تنكسر في نافذة .

مشيت إلى مضية . مشيت على مراب مكمرة

ومعي تقاسي صورا تنكسر.

يسعى نص أليبا الطيني "بتكوينات مشابهة

تسبكي فخر الداب والوجود وبلاشي الحياه في

حزب ساحل جعل كنيها، يبدأ بمعنيها عن روية

عناصر الحقيقة، فهي لا ترى الكويز الحسي للوجود

ولا الكويز المعنوي، فعند روية من جرده من

وهيها لتجمله شمس، لكبح تعجز عن روية

تجنيده ونجاح إلى لسمه، وتعجز عن روية نص

الحياه وحدها في الزوايا الحصره التي تحقق

بها، ثم سرك وجودها الحاصل الذي يقصص معناه

المسطع، ولا تلبث أن تعجز عن مرارة الجرافة

بالاعراف بحر بها السادي والنصي معاً، فقد

صار ككوبه حر بيا، وبحولك داني مراب مقرة،

أما هي فصل - مهجورة موزك تقوى عليها

بهايتها، وتحاول في فخر هذا الباس أن تسبل كوبيه

بأهصا بخرجها من فخر مم هي فيها، لكنه كوين

ساذ معصم سيلق لده العرائبي، ولا بها أن يرتد

إلى أنكسر في وهشمتها لهر بكها لا شيء يشبهها إلا

السبح، هزاد فسطاها، فسطوع لنفسها أن

حزقتها، لعل للوجهه، لكنها جعده غريبة في لالنها

عن بناء الوجود، فهي تطالب باستلك بذ تفرع

لكنها عرج وتنكسر منه على الباهة، وبؤهم بعد

هذا الأسعراي المصوي نعوالم الحزب أنها بنص

وتسفي لكها تمشي على مراب مكسرة، والغامضا

تكرر صورها المعينه فتهي نصها بتخريب آخر

أعبر الحياة التي يحتاج إليها التكوين البني، فهي

لم تر ع بالإنشاء به بقدر ما رغب في تكوين

مفوية وجودها الذي لا بطولة فيها تدل على قطب

إيجابي الشعراء، بل الإهمر وبناء الاستبداء لها،

وتلك المثلث الكبيرة تقود الشعر الحديث وتنحدر

حوله، وتشكل سمة من سمات البني الذي انهدت

إليه القصيدة الحديثة

عزها الدلم في مختلف عصوره، وكثيراً ما وقع الشعراء في سطوة حسانهم لأثورة فأزروا بألف الشعرى وحولوه إلى أنشد حسانيه، وشبه شعرية توجه أصحليها إلى توكيد حسانيه استعائية من رمان الذهب، فصار عاب فيه كبوة اليأس مع كبوة الحلم، فطفت كبوة قصائدهم على شفا حفرة الموت لكنهم اجتروا برحاً لفلمن بالبعث وبك في زاوية أخرى من قصيد الميت، فقد يكون في ظله في جنت نكره في بطن صيده، فكثت عذبه ثم حية بقاء، لكن هذا النمط لم يخل بعشه هيفاً جميلاً حلقاً بطحن جلالين من سمع وأبين، وكفى جميل أن يجعلوا لأنفسهم جبالاً، وعلى الرغم من استعراق الشاعر ببر هيم الجزري في علب نتائج الشعرى يحصل أصابع هواجس العشرة من دنوب الفرح الذي لا يلبس صده في جرح من أتي إلا أنه لم يخل عن بحث صدى الحلم في إيقاع جملته اليومية، وكفى جعل لهذا الصدى هيمه هيبين ببعض رماده ويغفر آخر عذبات الموت فيتمل بالجملة التي يجدها في حية أخرى إلى لم يسطع أن يعيد لنفسه في رمز جسد الحلم، يقول (١١)

هفكاً هفكاً.. أهوك

وأنت الخافية

وقنا من حيفك المسفوح بالندشة

استل القصائد

ليك من لحيي بقايا عن غابات المرفى

السميك التزييف... لم أسميك الأسى والشار

والشوق المصمم

فلاي القاتين، اليوم، ألجا

فأنا المومس في لحيي اشارات القبيلة.

وإذا الظير الخرافي

أنا ابن التهر والرمل والتملح العنابر".

تجلى حيلته الكبوية في المعظم بحمله (فعال) تكويته. رسمه هو صرغ معرفك تجلواها هكوى مكو كبوة البيت وفق مغالبت تصنع برما الصرغ جعل الفعل "هواك" الدال على التجدد والاستمرار مكرراً مع الفعل الحياتي التصاع بصفة وصيغة دل الشب شعر بهف وبخصيصها بصاحبها، وجعل الفعل "استل" الدال على استمرار كبوة بناء الشعر ويجدها بتولا بعد "الحيف" الذي تغلب به، ثم يستعمل فعلاً تكويماً (اسميك) يعقب الدائنية على جوهره، وهي بتائية تهدف إلى التوضيف الذي يعتر عن معوقات بناء الجملة لأن مجالها التركيب الأسى والشوق المسمم، ثم يتبع المغالبت المصراع من خلال الفعل "ألجا" الذي يمثل ثورة الصعف على الصعف واستتباع الحية من الضل، ويحدد كبوة بأنه هو الظير الخرافي الذي لا يعرف المعولة وابن الظهر الذي يعرف

ج - نمط كبوة الجمال العيني

ههما كانت الشعر به متطعة يحويه الجمال وأحاسيسه، ومهما كس بربطة بدانية الشاعر وعاء، حلم الحجب وحفظ الجبال على حلتين الشاعر التي تل على بيع الجمال في الحيلة تنلمس جمال الإغلاب على الفحيح والفقير والأثورة على السموات، فالشاعر أدري يستعمل جمال كبرياء الإنسان وبروة كرامه وجوده، وكل الشعر في مختلف المصور مؤرخ في جمال الأمجاد ومعنى للبطولة وصناعاتها، وقد كانوا من كبار الرسل هما معسى، وكثروا في عصور يكاف استهم هذه الشعب إلى بروب النور والبهمة، ولا عدم استند نرعه في رويته بصور منطية إلى روح الشعر به، هذا رسم "عمر أبو ريشة" صرحه الثورة على النبل بلوحيه ترسم النفس، ذلك الطفر الذي تجد رمزا للكبرياء بعدما جعل جلالته وبخ الصعر ضاعب. لآلته في الشعر، فرسم برما بهيته وشبوحيه في نبل كبرياءه، فاطلق معلقاً في الأجواء يؤكد أصالة الكبرياء في نمسه فعلق حتى عاب ثم هوى فلزم صحن الطير على بغير كرامته، ومن خلال السبق دعا الشاعر الأمل إلى لك الجرح بلعلاج وتكثير ذراها من بغايا الزمر التي هفت صلاحية مجدها (١٢)

أصبح السيف ملعباً للتصور

فأغضبي يا ذرا الجبال وتودي

إن للجرح صبيحة فابعتها

في سماع الذنى فحبح سحير

ولطرحي الكبرياء شلوا مضمي

تجت تقديم دهرك المسكور!!!

لنمسي يا ذرا الجبال بقايا

النفس

وارمي بها صدور العصور

إنه ثم يعد يكمل جفن النجم

توها بريشة المنشور

وأحدث فكرة البيت من الرساد والعودة إلى بناء كبوة فحبة رموزها الدبوية في الشعر الحديث، فحضر الشعراء على الأبحاث بطرق مختلفة المادة والصورة، ووظفوا أساليب الفيق ونمور، وما ربح في ذاكرهم من مثل نوريه

كلّ حيّ يبحث عنه، وهو ليس حليماً حليماً، بل حفيظ بشريّة، هو ابن الصحران الذي حذر رملها، وتركبه جوده على حصان الحكايا التي عفا في وهمهم على قدم بلا سلق، فقد صاغته حكمه الأنسب لينتقص عليها ويبحث مودتها ببعث حيقه، وبذلك يصم الشاعر ابن ابراهيم الجزدي هويته جمال البعث بتسويق انتمائها للوجود الإنساني الذي جعله يتنقّس من بناء مرآسي بصفه براءة جماله المنمّسي للتجربة الوجودية لا التحول التجريبي

حلقة

تدلنا دراسة النصوص الصافية على أن بطلاني البقاء من فلسفة بناء عدائته وسير اعلى تجلياتها الجمالية تمتلك من الجسدي في الكتف من بهارات التجسيد الشعري وإحساساته أكثر من جسدي بشرية شكلها أو مغربها وهو سيقف، كما نلينا النصوص على صلات فيه ومعونه بين مختلف التبرأت التي تزيّن التي هويات طمعية شكلية أو مادية، ومختلف الأجيال التي تعجز فواصل بين التجارب مرحلياً، وثمة إشارة مهمة وهي بها نتجّح قرأه وهي أن الشعري الحديثة التي لم ينجح بعضها التقدي للمواري شعريّة لا تتجاوز الشعراء نظريات البعد وتطبيقاته، بل لتعجز بصوص العدائته بحسه اعلاميه اطعاف جوده النعم وصقلت النظر إلى مهابت دوافير الشعريه واقفاها الجميلة

هوامش

- ١ - عزف "أريك فروم" التملك بعوله "التملك، وطيفه عداية لحبائنا، من أجل أن يحيا المرء، عليه أن يملك بعض الأشياء، ومن ناحية أخرى، يجب عليه تملك بعض الأشياء بغية الحصول على لذة من هذا التملك في حصوله يعتبر هدفه الاسمى التملك"، ينظر التملك والكنوينة، أريك فروم، ترجمة محمد سبيلا،

مجلة فكر ونقد، ٣٤، مجلد (١٦)، العدد الثبواء للمغرب، نوفمبر، ١٩٩٧، ص. ٩٨

٢ - يراك الكينونة وفق "أريك فروم" "تمط الوجود الذي لا يكون لثباته أي شيء، ولا نرغب فيه أن يكون لثباته أي شيء، لكننا نكون فيه سعداء، ونستحس فيه ملكتنا بصورة مثبجة، وحيث تشكل مع العالم كوكلاً "واحداً" ينظر التملك والكنوينة، ص. ٩٩

٣ - ديوان قصائد متوحشة، ديار فتي، ط١٦، منشورات ديار فتي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص. ٤٠

٤ - ديوان ابن حجاج، تحقيق عبد الله سندة، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص. ٤٨

٥ - ديوان الأرواح العابرة، تصويب عريضة، مطبعة جريدة الأحلاق، نيويورك، ١٩٤٦، ص. ١٦٨

٦ - بابها مطلق وخريفي طويل، عبد النبي التلاوي، منشورات قبة الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص. ٩٨

٧ - ديوان عروة بن النور، تحقيق سمدي صخاري، دار الجبل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص. ١٢٤

٨ - الإثر الكليل، الوتيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ج. ٢، ص. ١٢

٩ - ديوان أهز الحياة، ليلى الطيبي، دار العين، القاهرة، مصر، ٢٠١٠، ص. ٥٦

١٠ - ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ج. ١، ص. ١٥٨

١١ - ديوان الذئاب في بداية النعاس، د ابراهيم الجراي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص. ٦٥

الفتوحات في

أرض

اللغة والشكل

(في مائدة" محمد عمران

(الشعرية)

علم الدين عبد الفتاح *

قد لا يكون من اليسير تناول تجربة محمد عمران الشعرية . لأن أي مقارنة نقدية لهذه التجربة - في نظري - تتطلب الكثير من الجهد، نظراً لفتى تجربته وتنوعها.. وأهميتها الفنية، أيضاً لأن يكون من السهل التحدث عن بوره ككاتب ذي ريادة، عبر عقود من الزمن.. في مجالات الأدب والفكر والفن.. لأن ذلك يتطلب عملاً مؤثلاً ومخصصاً، وقد درس تجربة محمد عمران الشعرية الأدبيان الناقدان د خليل الموسى في كتابه (عالم محمد عمران الشعري) و د. وهيب رومية في كتابه (الشعر والناقد) الصادر عن مؤسسة عالم المعرفة، لكن كل من الاثنيين، اهتم بتجربة عمران الفنية والأدبية من حيث عالمها وانتماءاتها الحديثة، في مجمل أعماله ونتائج، ولم يتطرق إلى البنية الداخلية في شعر محمد عمران، وخصوصية بناء الجملة الشعرية عنده، وعلاقتها بالرمز وتحولاته، فنياً ونقوياً وتصنيفاً.

هناك بعض الملاحظات التي تبدو من الأهمية الفنية بحيث يجب أن ندرس - وهو ما سأحاوله، عبر محاولة البنية العنصرية والرمزية عنده - ثم اتوقف قليلاً على مائدته من خلال نبذة كتاب المقدمة

ولن ادعي في هذه الدراسة تقديم ما يمثل أحاطة تقنية متكاملة لشعر محمد عمران، لكنها محاولة أجدها ضرورية للتحدث عن هذا الشاعر المهم، وفي ظني أن هناك من سيكتب عنه في المستقبل، سأفقه في ذلك مثل الشاعر أوه والكاتب الكبير في العلم، ممن توصحت أهميتهم بعد رحيلهم

وبعد، لن يجرم، لا هو ولا نحن بشيء إساءة، أم
قيل ذلك، قيل ذلك، فله شأن آخر يقول

— في مداخله المصيبة — كان يحتشد القادمون
إلى خيزره، عتدهم من مائدة اللغة الطيبة، كان
أوصى المدينة أن تزيين، والجحر أن يرتدي بردة
الملكي، وأوصى العقول المصيدة، أن تضيء
بلمباتها، وعوائل أشجارها، كن أوصى على كتب
الفصح والماء، وكانت مقاصيره تتلألأ فوق
قناطرها، فوق أبنية الفيز والأشربة، لم يكن
يحتجى، كن يدخل طقس القصيدة، حين مر
الصباح، وتولاه لغة الكاست الجديدة

أله لتغير رابع، للشاعر بمد مقعدة لعنه،
الصامد بالحيث، ووهود الماديين تملأ مداخل
بهم لماذا كل ذلك في هذا الوقت بالذات؟ بجوب
بأنه من جهة كل أوصى على كتب الفصح والماء
التي تستلأ أصناف مادته، سيطعم مسووه،
المذبة كلها، فيجر، من هذا الحبر وهذه الأشربة،
وكل ذلك لم يكن تسبب ابعالي ما، ينتهي المائدة
بقتله، ذلك سيؤوم دول الحالة المستديمة الجديدة
التي نحل بهم، ولوجه طقس القصيدة، وبم ذاك
ما يعني ذلك بالنسبة إليه

أله يحيى ويلو وعنه١ مرور الصباح بجالته
وجملته، موزره نبت الشاعر، بالتأكد كم يكن
مرورا عرسها، كل لعابه لب جالته صاحبتها
واشرف كن مصد عقلة لغة الكتائب المديرة

من ما يستطيع احتباس اللهفة٢ حائلها٣ إله
هذه من لا بهم لغة الكتائف الجديدة، التي لا يوجد
الا لدى الصباح الذي لم بعد وقفا، بل شخص

وصار اتساقا
للغة أن عند محمد عمران لميسر العاطف،
كلس، اللغة هي الشعر، وهو هي، ومن هاتين
المناريتين سمحت موضوع العذانة الموصلة
لنبيه هينها ومعاف، الضالته هي عيش اللحظة
الراعدة بما هي فيه، وهو بهاء، لا يجوز تكرار
الحل، فهو دائما تحت هيجس الشعر، المتكون
امسا من لغة حاصبه به، ملكه، هبة الكون إليه
لغته، لئلا يصل الحميم معه جزء من طبيعة الأشياء،
ويجزم بوجوده حيا دائما، في مكل ما من جوانب
للشعر والروح، قبل أن يخرج ويلا المكن، فمن
أين أتى بكل هذا٤ يقول

— كل أشوقه مقفلة كيف جاءت أن هذه
الغيمة المتقلة، وكيف ألفت بهذا الخزان في
قمة.. وبهذي الكور على ألق اللون في حلمه..
وبهذي قللت على نقر النوح في قلبه.. عندما
في الصباح فائق.. راي الغيمة المرسلة.. تنزل
بالحبر.. والصور المقفلة.

شاعرا بجوب كيف جاءت الأقوم المنقلة
بالمطر، مطر اللغات، ولقت الحزائن في فمه وهو

**(الشعر هو فتوحات دالة في أرض اللغة
والنفس، والوصول إلى شكل نهائي للشعر يعتبر
عجزاً..)**

هذا ما مرره محمد عمران بالحرف في بداية
لتسعينات من القرن الماضي، وتستطيع أن عهم
أهمية هذا التعريف في تلك المرحلة التي كُتب فيها
أشكاليه الحدائق مطروحة بقوة، وبحمل الكثير من
للمساجلات والتسولات

ومن قبل هذه القول، وتم من بعده، تثلث
فتوحات محمد عمران الشعر به، ورغم أنه لم يرمع
— ولا حتى عجزه — أنه وصل إلى شكل نهائي
للشعر، على الأقل شعره، الشكل الذي يزده، إلا أن
سمات التميز بعث شاهدة على خصوصية العاطف،
واستطاع أن يرسم شكلا شعريا مجردا، غير هيف
جزيه ومبكرة، بوسلب الأسطورة كزمر، ثم الأمر
كأداة فيه، الأمر المسووح من الزجج، والحياة،
واقف الحياة وتغاضها وميزورها، مستعير لغة
الكتب القديمة ومزورها وقصصها، كمعطى مبنكر
بجسد المعقولة

وبذا كل الشعر أمسا هو جمال لعوي، متصل
أبدا بالمعقولة الإنسانية، فبفه ونتيجة لإدراك
عمران ليمدي هذه المعادلة المتلازمين، فقد عمل
شاعرا على موزنة كل منهما بالأخر، فهايت
الجمالي عده الإنشائي ورواه، ولم تكن تقنيات
النفس الشعرية وعناصره العية، تلمس على
المرجعية الفكرية والروحية لآلات النص، فهاء
نصه من تيمنا بهية هاتين النسبتين، بمنزلة بقها
المصيدة، وعص كل منهما الأخرى

وكما كتبت المعقولة هي نصوهر عمران
الشعرية نموها، تصل بصلح الوجود الإنشائي،
تأسيما على مكافئ للعدم في التاريخ وحركته،
كذلك كلف اللغة، وقد شاء هو ذلك — كما يبدو —
واراه يقول

— كل شيء يموت.. فيسقط ظل على النافذة..
وأنا كنت اجلس في بعض الوقت.. ما بين خيط
الموادم.. وخيط البياض.. وكانت ظيور الكلام..
تنقلت من قصص اللغة.. المتقلبي على شرفات
الظلام.

وأبسا

— كتبه انصكت.. بعضها صلب برج حمام..
وبعض خرابس نحل.. وبعض سرير يمام.. ومخاربه
انفتحت غرقا للكلام.

إذا مبعلا غلبت ظيور الكلام من مصر اللغة
معاديرها، هو تحديدا تلك اللحظة التي لا ريب فيها،
عندما يسطع الظل على راحة الشاعر الحائس في
نفس الوقت، في البرزخ بين السواد والبياض،
يفلق آخر منقذ المسود، إليها إبطاله الصوت،

في حصرة المدفلة التي اشطبتها، ثم ترتحل حُلماً
تُرَافِها، وليس هذا بطابع من شؤون المليكات،
المليكة التي يشرير إليها، وبما كُتبت في دأته
متماهاً مع الأنثى الملهمة، الحصية الوالدة،
الأصل، أو كُف حلق الشعر الذي يتأبسه، ملهسه
للقلع من وعي عيبر، روحه - أنها روح الشعر
الذي يحتلج في داخله، وهي مصدر قصيدته
نوعاً أيضاً

- على الخفية المضادة. يتألق المهرجون..
الأبرون المقاعد خالية؟. السيدة لن تأتي، السيدة
هناك. على ضفة النيل.. تغسل بقصيدة الفجر

السيدة المليك لم يصر في محاسن
المهرجين، يوصل البقاء في الظلام، هناك على
صهقه الليل، ينظر قدوم الفجر لتعسل بصباحه،
بلك حيز لها من المصور إلى حيث يتواجد ادعاء
الشعر، وقد أبصرت بين التأكيد مجدداً على أن السيدة
المليكة هي غير القصيدة، فهي التي تعسل
بالقصيدة

يسمى محمد عمران شعره القصيدة، ولا يقول
الشعر، لماذا؟ يسر أن الأنثى أحسن بالعبادة
والترلف، هي فوق الحب، سليل إبه يفصل بين
مليكه وبين حبيبته، التي كانت هي القصيدة، يسر
بين المليك، وبين الحبيبة التي لا يساهما، هي في
وجهها السلام

- لوجهها الملك يفرض طفولته على النابيع
والطرقاوت.. البيوت والشجر.. الحجارة والهواء..
وعلى خلايا الصل.. ولوجهها الملك يرتدي جلال
الوديع.. ويصعد مدارج الترتين.. بموكب من
عصافير وقمع. ويمنح الحقل لقب العاشقة..
والتين وسام الصلاوة.. ويقدم سفارات له في
عواصم الاعباب.. ولوجهها الملك يفتح خزان
الخضرة.. ويشرها بين بدي الجبال.. ولا ينسى
السلام.. فيلقية على وجه الحبيبة.

بالمطعم هذه الحبيبة، التي يجترح كل هذا
من أجلها ملكاً، ومن هو هذا الملك؟ إبه ولا شك
الشاعر ذاته، لن ينسى أن ينكر ذاته معها، فهو
الملك لكل مليكة لها مقامها الآخر، إنه الأنثى
أصل الأشياء، وانتهى، يسير مع زميله وصديقه
الكبير الأوبس (كل مكان غير موثق لا يعتد به).
المجرة الأرض الفكرة السلاط المدسية
للعربة النار الحجر للثقة الكرة الشجرة
للزهر، هذه هي الأكلحة والأنبياء، التي بطبيعتها،
لم يهبها الفكر قيمتها، بواسطتها يتسلق الملاح

- هذه الحجرات التي في كتاب السماء.. هذه
الصور المطفأة.. بكواها التي يتسرب منها البكاء..
كأن يسكنها بالأمس شعر امرأة علياً كان يرج
النهار على شعرها.. وسلامه عالية كتبت تصعد
كل مصاع إلى دفته.. وتسلم على شمسها الحاتية.

الذي يزرع تحت ثقل اشواقه المطفأة، إن من يلتقط
حرارة الديمة المكسوبة في إبه، لا يلتقط سوى
بالذرة، الحجر هو مطر، جاءت النجوم عليه به،
وعليه أن يكتب به سور شعره المعلقة

كيف سيكتب هذا المحصوص بالذكور من
العمى؟ ومع من سيتواصل؟ وكيف؟

محمد عمران يترك إبه أن يستطير التواصل
مع ذاته ومع الآخرين مع الطبيعة والكون، إلا
غير مليكة يحصنها بأعظم وأروع آيات التجميل
والحبيب، فمن هي مليكته هذه التي يعلن حصونه
لجلالها؟ إن نحر طويلاً عسافاً

- مولاتي، التبيد لا يكفي، اسمحولي لطف
كرمك العالي.. حيث العافيد التي لا يظلمها الفناء..
تتألق على اغصانك العامضة.. هيبسي الصوت..
الذي يصحب هذه الاغصان

هذا رد أن احتلج في تجليل الزمر مع النابيع
محمد حمدان، الذي يعرف أن مليكة الشاعر محمد
عمران هي القصيدة، فلو كلى الأمر كذلك، فكيف
نقرأ:

- من الداخلة من الباب الخلفي؟ لمن إذن
تخرجت اللغة؟. لمن غلفت ربتتها على المداخل؟..
مولاتي.. تقلمي في كرمك في صدر القصيدة!!

هو يدعو المليك لتأخذ مكانها في صدر
القصيدة، فكيف يستقيم محال أن تكون القصيدة هي
المليك المحتفي بها؟
والإسم للسمع

- للقصيدة حين تلتقي مناسكها.. تنعري
مراتها.. ثم تخرج مصونة.. وتطوف كعبادة حول
بيت الغناء العتيق!! ثم تفتح باب الصلاوة وتندف
نحو غياب الطريق.. ثم تمسكن في فتر الأرض..
أو في كتاب امرأة!!

إن القصيدة عبدة لا معبودة، لها مناسكها
التي يتلوها كأي سيد آخر، يسمدها من حصرة
مطفأة الألم، تأخذ من قصيدة انشراحها نصلي
وبعجب في غياض الطوى، لم تكن أجيلاً في
الأرض، وهذا ريب بردي محمد عمران أن يردد
مقولة الإمام الحكيم (عليه).

لأما الريد يذهب جفاً وأما ما يقع للناس
فيمكث في الأرض، /
لنقرأ أيضاً

- في الصباح الذي يرتدي مطراً وضباب..
تستيقظ القصيدة بردانة.. تشتعل النار في موقد
اللغة المطفأة.. ثم تجلس في حضرة المطفأة..
تتلول اشواقها.. وتسلم في حلم من تراب!!

لن المليك المتجيلة، كأي آخر غير القصيدة،
بالقصيدة لها أن تشتعل النار في موقد اللغة وتجلس

كذلك كل الموت، هي صورة للعقاب الأبدى
لنور الحياة، موت يمهّد للولادة الجديدة، بحث بعل
وأدونيس، صلب الموت رمزاً للحياة، فلماذا بدلتها،
متوحداً، يقول الشاعر

لعل لك قرب الابيض من العراشات، التي
كف صحتكها، يرب الآن هناك، على زهرة
الموت الصغراء

إنه القادم لوفيتك، وبأحرره لم تعد أشراب
العراشات ترف سوى على زهرة الموت
ثم يكمل

— علّ بك ذهب الذي كل في شعرها بمنزل
الآن في شمس الابنية الساطعة، علّ بهر الفضة،
بلك الذي كل جسدها، يحزي الآن إلى مصبه
الأخضر، في شطلي الحزن الإلهي الأخضر

أيه حليمه الذهبي، يرسل الآن في شواطئ
الحزن. يقول قصصاً ما يشبه المروية الأجيال لدائه
الفسر به، وهو في حصار الموت، الذي يمثل طائر
النسوم أشراب، في حوار به تلبس حد الإعصار
الفسري والابدي،

— أنت يا رسول السواد العظيم، لماذا تقرا
على تلافيتي سيرة الموتى؟ وهذا بين يدي كتب
الأحياء الكبير" بمجلداته التي لا تسمع له القلب،
باغلفته الزاهية، وبالحرير الذي هو مزيج العلم
والدم، والكتاب واحد، بعب العرب، سوى أنك ترتل
القنوات، وأنا أتو الخاتمت، الإيقع واحد، بعب
العرب، فالشجرة التي تلد سوير القصد، هي ذاتها
التي تلد خشب القابوت، والمعد والقابوت شيطان
لكتاب الحياة، انبثني أن ي رسول السواد العظيم،
ما طعم تلك العاكهة الخالدة، التي يقاتنها الموتى،
والتي اسمها الابدية، بفض القربا جليابه، ونعب
قاف قاف. أن لماذا تعبر عتقارك في قاني ابها
الهدر القديم، ملاك كنت لم شيطاناً أم أنها، غراباً
لم شبحاً، استحكك بهرانك كنها، بسواد دمك
المعظم، دعني اتناول بسلام هذا الشعب الاشعي
من الحزن الناضج، بعب القربا . قاف قاف، ثم
هائماً كالسوت، قشر سواده على حنجرتي،
ونعب . قاف . قاف

الشعر لا يخرن سوى على حجره التي
هرش عليها رسول الموت سواده ونعب بصوته
الذي لا يشبه الشعر قاف قاف

والموت هو الكفن المرعب، المنسج بالدمى،
والرواف في محل وقفه، يعرفه، ينكر عليه اقتضاه
علمه، يعرف انه من أعطاه اسمه وحواته، لكنه لا
يعرف من اين يأتي، ان صلب الموت مؤناً حقيقياً،
أن يستطيع إرضاء سوى مواجهته بالقصيدة، يطعم
للقصيدة، ورغم معرفته بيهت التي لا ترد، يلهث
إليه بكل جرأة أن يلزم أدبه، ويجلس كالأحرار مع
لصيقول على مائدة الشعر، ويعدها لتلك المواجهة،

الشاعر المتمسك من أدواقه لا يصيح، ولا
يصيحها معه، الأمور واضحة، عندما بحثت عن
السور المطفاة التي يصرّب منها النكاه بالأمس
وليس الآن، كل يسكنها شعر امرأة، ولو بقي إلى
اليوم لما كانت بئناك لصحة بالنكاه، وقتني،
بثبته عكسه ولا يهيه

وإذا كانت المرأة الرمز وهما تولد من حبال
الشعر، ولم يستطيعوا التعرف إليه هي تجل
وح على محمد عمران لا يترد في الأعلى

— متعل من الحزن والضوء.. يمتد من جمعة
الصليب حتى قيم الأحد . في مدار من الموت .
والشمس في عيوب من أيد . ابتعد أن هذا
الفضاء الذي تتراجع كل نوافذه وكواه . يسمى
جمد . ابتعد . قد يمتد برق على مرة . أو تمسك
صبيحة النهار أو كهرباء الشهدا ابتعد .

إنها المرأة الأنتى التي بعد دانسا بالمصالحه
مع فكرة الحياة . حينها بعد ربما بفكر مما يملك
القصاه هو امرأة . ولو كل اسمه مذكراً . جسد
امرأة يور بلك . ويصبح بالجنس والفرد يصعد
حيناً سره . وتمسك حيناً الصو عن ظهره . وينتج
الشعاع الكهرياء يصبح بالإنبعاذ أنه الخطر

لتوقف قليلاً عند مرثي اثنين في شعر محمد
عمران، المرأة والموت، هلمرة، كفت في نهايت
تجربه محمد عمران عزاً باللمصت والنوادة، أنها
الأصل، الأنتى الولده، شعر الحصب، ابتدا
عنه، ثم طرور الرمز فاصبحت رمزاً للصليب
والتواصل الحسي، الوجه والمشرفة، الجسد،
لديها يرع بوقه إلى الأنتى، وفي المرحلة المتأخرة
من سيرته وشعره، صلب رمزاً انسانيًا، داه
تواصل مع الأشياء، يطلب منها أن تد سيز فلها
وليس جسدها، ابها بوضي بوسناها، طلع ععب،
ملكته، صورته فصيذته، لبع المبرج، يقول في
مقطع من الأبداع الشعري للندر

— سكتته امرأة.. وجهها حق.. وجدانها
سحب مطرزة.. هملت في قصور فنعاش على
قلبه، ففكر نوم خزائنه المطفاة، سكتته امرأة،
ليس يذكر من أي عمر أنت، في الصباح راه على
شفتيه، تصرح أشجارها المنمرة، وزا مدنا في
يديها تقيق، وأرضاً تقوم من المقبرة.

من من يستطيع إلا يكتم نضبه، ويغض عيونه
دهشة" ثم يقول يا الله" يا سلام"، هذا هو
الشعر" ابها المرأة التي حنصر الطبيعة وعملها،
امرء لا يعرف عمرها، يعرف أنها قلب صليحاً
على شفتيه، وكيف لا يكون شاعر أعظيماً من رأى
المن سليل على يدي هذه المخلوقة الخالقة" التي
احتراب شفعيه، وزا على يديها الأرض نهض
من صانقها

اليخوج السحري. يندى الماء عرق الكركب
صدى الأمطار صدو الجموع وكله بامل من
العلم أن يتخلص من قسوة تركيبه الطبيعي وبامل
هو بل يستأف سوره متحولاً غير الماء، ويندى
حطراته من جديد، لكن من دول الماء هذا، وليس
من أول الطريق للمخاض فالماء صلب هو الكون،
وأول الصلوات بقاياها للشاعر باسم الماء

— بسم الماء.. صلب وقت الشعر.. وها من
كل الاسماء.. بسم المر المعنوي.. في قلبي الماء..
وبسم الحما المصنوع

يتوجه بها إلى البحر الأبيض المتوسط يطلب
منهم جميعاً إقامة الصلاة لسيده الماتده وهو
يتساءل عن القاطنة من الدب الحظي ومن تتبرج
اللغة ولم يلق ربيها على مداخل مكل الشعر
لكنه في سبيله لا بحر ولا بر، يندر، يندر ويدعو
مولاه ومليكته لتتقدم إلى كرسيه في صدر
المصنعة

تتطلب هذا الملكية ربما بالغة حسب
لتنصيب الشعر، هذه الجليته فوق الوصف، ليس
لحار من الوقت سوى احضار نعلها حمله لكن
صاحبه المعن الأهر، تنو من المنة حاجيه دون
أن يسبها احد لعل لك، حتى موسى النبي الكريم،
لم يطلع نعله في الوادي المقدس قبل أن يطلب إليه
بلك حل المائدة أجل من وادي طوي؟.. يتوجه إلى
حار المر

— المائدة حافية جنبها يا حار المر بعينها
الأخضر..

فجوب المصطفى:

هي يا سيدي.. خلعتهم على الباب..

يحد الشاعر ليوكد بحرم

— المائدة مقدسة!!

يجب على الملكية أن تقيم في هذا المخفل
خفيها، لكن أي خفي؟ خفي من غيب وشجر،
عل خفيها يفتضح الحصره الشعرية، القنوم
على هذه المائدة أشخاص البحر والسماء وسيد
الوقت، اب المحض بالرف هو صاحب اللغة
يكتبه حرا جيمه على حمة المائدة المقدسة سرك
دون عاه أن صاحب اللغة هو الشاعر نفسه فهو
له انيا أكثر من مره عن أفعه نلقه الكثر في
هذه ويصرح بتلقه الله بعضها من لقيم أو من
الندي من الصبايح وإذا عرف بل المائدة،
كسمى حصاره لوليمته، ربما كلى مستمداً من
التصور المقدسة فهو لم يعل الويهه بتبين له
مدى تسجلم الشاعر مع الحالة الصوئية واستعر افه
فيها، وحرمه على تسجلم الصاير والابوات
القوية الشعرية لديه وتناغمها مع بصصها فالشاهد

مواجهة الموت كشاعر، وليس كأي شخص آخر
ينتظر فتره المرعب، لا تتسلل أيها الموت من
الباب الخفي، كن شجاعاً كن سواجيه، الشاعر
الملك لا يوجد روحه حليه، توجد غلايا، اما
أعرقه، لا أخافك فلا تخف مني، كن صوفي على
مقدني كالأحرين، وأخرج من قلب الذي حلت
منه، فموراً بروح الشاعر، لتجعلها اسم الصلا
وتميمي من حيث أتيت، إلى فمك الذي لا أعرفه،
أعرف أني أعطيك اسمي وعدواني غير هيب
منك، فكر مثلي

محمد عمران يبدو أحياناً وكأنه نوع من الآلهة
التي نذكلم، أو يترك أنه نذكلم في داخله لكنه لا
يؤله نفسه لا على الحياة ولا على الأنشاء، ربما
تبدل الأوار مع المعنود كماند حياناً، ومع الأنشاء
كمعنود تارة لكنها الصلاة هي هكذا صلاته
التي يصوب فيها علاقته بالأنشاء عموماً بقصد
استيلاء الإنسان الذي يرمي بحره على اصغاه
معي على ما ليس له معنى فقط نحن الذين يجب
أن نتحرك من مواقفنا لنسير معه صلاته التي
بصغيرها من الشعر الإنجلي والكتب المقدسة
هي صلاة الصوفي تنصب بها علاقة ما بين عاذ
ومعنود هذه العلاقة أسبقيه في استياد طينيه كل
منهما وهي اللحظة الشعرية يستأنه اسنله
الأحره العلم اسنوره الحلج التكرج المزج
محيماً بين الداخل الشخصي والحد الحل لمعرفي
الثقافي انجلي كل ذلك من أجل الويهه على
الأقل نترك مكاناً واسماً للتأمل بتوسل الآلوس
الماء العشب العصافير كل ما يشويه الطنب
يمكن أن يرد إلى وجه الماء أيها اعداه انما
الأسطورة، اسنوره الحلج استعمال مودها
ذاتها بطريقة مختلفة فقط يكلي اعداه بترتيب
الأنشاء على الطويلة لقرأ أصلاً جيداً مختلفاً

— يفصل الثلج وجه السماء الحقيقية بلرد قلب
بني سؤد هدي الجدور وأح أبواب زوحي
وأندعو إلى معها الرحب روح الحقيقة

سبحو الجدور ويدعو روح الطبيعة لأن
تتم خفيها المصنوع لا يفتح بمفتاح المصلي إنه
ثلج المزل الواد، المصنوع هو للأورق والأهر
ليس للجدور المصنوع لأن يفتح الأ بمفتاح جذبه
استعمال جديد ومختلف للمفتاح يقول أيضاً

— وغداً في اتحاد العناصر، من شجر
ومزاب، وظل وماء، وغداً حين يخطر فوق
تراب القصيدة جسم الهواء.. ويواخي الحضور
الغيب.. وتسقط لغة الموت، عن وجهه
الأخوي.. متعود لتبتدي النهار.. من أول الماء.

يحمل بل يجد في الأرض ماء جدياً جوهياً،
ليس فقط لأن الماء يربط بكونه الماء بل ربما
بسبب ميولته الرغية لمواجهه عالم المدة الصليه

طقس واحد وعاصفه يجب أن تكون متسقة لا متناقضة من طبيعة واحدة وجوهر واحد

لكن ما هي هذه المقتدة؟ إذا قلنا أنها الشعر، بقي علينا حل معضلة قصبيتها، وربما استعاضها عليه بعبء يقول (صوتي صيق والمقتدة واسعة) وابصاراً (عبء بعبء العاصف هي نمة والصوار ما اكتعب والصبر) يقول ربما هي للقصيدة الشعر الشكل الحلة التي يسمى على صدر الوقت للسطوة على موادها وادواتها وعناصرها العصبية المتماهية مع الكون والحياة بعظميتها التوسعية أبداً نحو العشاء المطلق مشروعه القوي الذي ما فتى يعمل عليه طيله حياته، الذين هو القائل (الفتوحات الدائمة) *

يعود الشاعر لوصف أشخاصاً للثبوت والجد والهدوء والوقت قلند، صبر على حصورهم حينما معه وهو سيد القصيدة شخصياً؟ ألقني عظيم تحية الودع الأخير، أولئك هي مائة الرب كما يقول؟ العشاء الأخير بعدد مسموئاً ربما لنجد مع عناصر الكون حتى في هذه الحلة، لا يظن أدبه، ولا يدل من موهبة المصير والسيطرة، أنه يسبح النهر بربوبية الرحيل، الرحيل معه هذا كل لا بد من الرحيل، هل تعلم بعبء للسم سيضع في الماء صبراً مزمناً بالزهر في حديقته وبدأ من حيث مهبته الناقية هي براء الأرض وعصابتها حتى وهو يستعمل النهر يعود إلى بعبء وإلى سيدة العلم

- مزمناً لا تسمح لحيلة هذا الإبداع المصني وفنا سيدي لا يستعمل العصب المصني وفقاً لألقب لحي العائنه

يرجو ملكته سيدته، أن يمنحه وقتاً لا يحدد مفرده، فمزمناً إذاه عصبه، بعبء صبيحاً على بعبء، ليستبدله بأفقر أوسع، على بخرى بعبءه حشوع لبعده ذاته، المشوع هنا بريد من السكون، للكمل، التجمد، بعبء ميصوع لعا ينص على اللغة، داني التي يتكلم بها يقول (لحي) ولا يقول للغة على إطلاقها، لا بريد التريد ولا العدي، ولا الإتيام، أنه الحصور في الشعر والعاء في الشعر استبدالاً من الطعوس العائنه سماه فيها أنه المشورة في الإتياء قلموه المنعطه في الشعر والحقول التريب الذي احصب وولد للزور، وعسل سدائل وحطبة، وخيراً وهذا مجد للزغسل وعصما يظلم في الرحيل أرف لا يجرع ولا يصلم له قفله. بل وبيا للعجب بوجهه

- من المتفجع بالمدى؟ الواقع في مدخل الوقت أنت لوصاً مدعو إليها الموت كل منها هذه المزه لا ترحح كرميك

حتى الموت هو من سيصير ملائته، رغم تذكره بوشاح المدى ووقوفه في مدخل وقته، يقول

الوقت، وليس الزمن، لأنه قائم الآن على حزمة المقتدة مائة الشعر، يدعو إلى المقتدة، لا بأف، شرط أن يكون مهنياً، الشعر يحفل بالموت كصعب، يربط أن يرحل معه بهوده، ولكن بعد اكتمال القصيدة، صيفاً الشعر، (لا ترحح كرميك)، لا تكن شغياً، أعرفك وتعرفني بلناكبد، كل شيء سيوم بهوده

في حائمة الطقس... عند انتهاء العشاء الأخير مائة السماء يطلب حاتم المائدة من الصوب أن يتصمت إلى إبداع الصوب ويمر من طقس الانسحاب من الباب العلوي وهو ينلو أنبثااته ومواعظه، المكمل بطقس الصلاة الأسمي وبعبء الشاعر يربو. كمل المائدة بامه كمل سماء ويلقي سلاماً على حراس الطيب، ويعاقر العشب والمطر المستعطر ويلقي لواء على صباح يرقق فيصل أشجار القلب بماء السماء الأنجل الذي صبحت المهد، هي دهب التي صبحت التلوات وبعبء الصلاة ولا يسمى مصوره فيستحيل غرباً، يحيى غرباً لا يتكلم بعبء لا يستطيع لكن هناك الآن من يتكلم عنه ثلاثيه شعر اعز به غرب عن أثريه، التي طلق رفع إليها أسمي ألب الشعر هي فيه حجة من دهب برور سيبه نسي لا يصرح عليه ولا يصرح بعصبه لكلامه وتجل من مائه لها يركب لأنه ينير من غربته عن الحياة عن الجميع الطلة وحدها يحبر عنه تقول سرده الشعر طلبة الحن العرب التي رازنا ولم يدل رازني ثم نكلم بعبء هي حصرته وكأه غالب لا يسمعه كيف لي أن عي قصده مع ملك لا يغيرها قبل أن يلقي بسمة الصبح في فهد وبمدها البهاء ألبس لمنها التي حصه بها رماً الآن بعبء بها يمتو. عها إياها فربما حلف مطه انهدت به وانهد بها، سرده أخرى في عالم آخر، أو حصت بها غيره لا فرق، فهي تعرف لمن يمنحها بالناكبد، وها هو حلمه بحق، فطلة العصب سرده للحكاية الشعر على لسانه والعرب سيد الكلام الذي ألف العيوم بكونه في فيه يوماً، بصت حتى مافصي به البهاء، فإنه يجزي على لمنها لم يندبها لسمه هي سمه العرب، يكنى أنه جاء مع الصبا، ورحل سرباً كما الصباح فالصباحات لا تطيل المقام بطبيعة الحال

- العرب الذي رازنا في الصباح... وفي فيه نجمة من دهب... قال وجهك قصري... وأنت مدينة ملكي... وبامك وقتي يحيى... ومملكتي تقترب... كيف لي أن أعني قصده... وأنا لم أرل طلة من عتب قلت هذه المدام تخجلني سيدي فلتأب... وزمي نجمة الصباح من فيه في فمي وانسحب... لم يسم اسمه... جاء مثل الصباح على عجل... وكمل الصباح ذهب..

مسيره لفتحت بأحر أخرى وسقط وجهها
في موت يجري تحرك تحول الصوت ليس
سكوناً وصمتاً وعمما يؤكد سيقني زمان شبيه
بهما ربما من مائة جسدتها أو حلمها يأتي
بهذه الماء التي أرض شبيهها أيضاً خسراء
أبداً وربما أيضاً جاءت بحر شبيهها وجرت
مع الهواء الذي يعلف الكور

— شجر يجري.. هذي المرأة الطلعة على
جسدنا موت يجري. يسقط وجهها في موت
يجري.. في زماناً يشبهها وليس وجه الماء.
ويأتي أرضاً تشبهنا.. تحمل تاريخ العشب.. إن
بحراً تشبهها.. تتكلم بنض الريح..

محمد عمران بكلم بالشر ينسب به ينبا
يعني بمنزل معاً، عشياً ورهراً وجسلاً هواء
وماء ودراب يسمى أحياناً الأمكة لا يوجد لها
أو بعدها ملاحه هي عالمه الأحصر الملون
فمن فرجه شمسه وفمره لكنها بالناحية لم تكن
تلك المكس الذي يشمره بالحسين إليه هو يحمل
امكنه على ظهره في فله في صه بلوبها منى
شاه بلون الكور التي يملكها في صه لا يحس
الذكريات ومزاج الطفولة فهذا نسل الأمكة
المعزفه لأصحبها لو لم تكن الملاحة كسمي،
لكل غيرك يحاطب بلعه الحاضر اللحظة
الرائحة لا بلغت الي الماضي ولا بفهمها في
المستقبل

يطمئ أحياناً الطابع العظمي، الذي يقترب من
النهر برأيه، ويمد على مساهات من سحره، وبسم
للغة والنسب والدلالة، ويطلب تنوقه جهداً عتياً،
واعصلاً فكرياً

هذا لحن الشعري الممتد، عزب عنه رموز
وأفقه برأيه أو شعبيه، أو دينيه، ويسقط التشكيل
الرمزي عموماً على المستحضر من التاريخ
والذاكرة، وأحياناً صطحه ورسره، وعمق دلالته
ويجاءه ثم لمة وصنع مهقياً حديثاً لتشكيل
حديث، فتمتص فصيده التي الشعر الجوهري شعر
التجربة الذاتية إنما الحياة والخسبة جداً
والوجدانية جداً، والموضوعية كذلك، شعر
الصورة الحداثية المتنامية أبداً تحيلاً وتشكيلاً

سراه يطعم المسيرورة؟ ماهي طلة العنب
تجبر شعراً في المصطب الثاني

— سيد العنب.. صاحب وقت السهول.. ووقت
المطر من هذا الصباح بيسناننا.. فانتخب في يديه
الشعر.. كان يملأ سلته بشنجوم.. التي وقعت تحت
نوم القمر.. نجمة نجمة كان يثرها في قصور
الطفولة.. حيث يمر.. وبين خيام الفجر.. ويعود
وسلته امتلات بالبراش.. وزهر الصل.. كدت لولا
المهية ادعوه كيما يبارك بيتي.. ولولا الخجل..
كدت أفرش تحت خطاه الجليلة.. سجلة من قبل..
ولفته لم يكن معه.. كن في بيتي.. في هواء الجبل..

هذه المرأة لا تكلمها هي التي تتكلم، يتحرك
فقط يجمع النجوم منهية الأنسبه لا يوجد لها
معه مهنده بها تنزل في صه من العمود والندى
والهواء، فماد، يفعل به إلا؟ لعله انفق ان يضي
ملقة في الليل تحت نوم القمر الذي يوقها سهواً،
بهممها لينثرها في قصور الطفولة.. وبين حبات
الجعر، استكمالاً لمهمه قبل العره الأرحل إلى
بيتها الجديد في هواء الجبل.. تكمل طلة الشعر
وتحيز أنها هابت.. عوبه التي ينسجها كي يباركه،
وحجلت من تفكيرها وهي تكاد تدم تحت رحليه
سجاده الغل لكنها الآن على الأهل يعرف حاله
لم يعد متابعاً وقتها لقد أصبح وصه في بيته لا
يرحبه بيته هواء الجبل ولن يفعل بالطلع عن
القصد من تواصلة قبل الموت، وانباء، ومعه، مع
الأنس، طلة العنب وريته، إرته، ملكته، فصيده
المتيمية التكملي

تجبر في المصطبة الثالثة طلة العنب
والعنب

— بيتنا في البعيد.. الطريق التي يبتها صفر في
الورق.. نحن نمسك هذي القصيدة من زمن.. قبل
ان يطلع الحبر كل الطرق.. لم نسور حديثها....
جازيا الشيخ.. يسكن في عشيها.. ويسرح لحية
زهر لوز.. وعطر حبيب.. نحن لم نره غير ان
الهواء يشير إلى بيتي.. في الحيق.. كلما زارنا
زار.. مد أطباقاً بتبديد وبالحق.. ثم امحي في
الطيف.. لم يمسك ابن يذهب حين يغيب.. ولا كوف
من عيونه ينبت..

لكن لأفريب الذي يتراءى وحيداً لطفة
الشعر.. لا يفي وحيداً في خطفه هو إنه يضي عن

تعليمية الترجمة السمعية

البصرية

د. فرغاني حازية *

تعتبر الترجمة نشاطاً إنسانياً أصيلاً على الدوام أسهم في تفاعل الثقافات واللغات وتلاقيها وبني جسوراً بين الجماعات البشرية المختلفة مما يسر التواصل بينها ففتحت بوابة تعبر منها الذات إلى الآخر أو يقتسم بها الآخر الذات وهذا "مكتسب هيجو" Victor Hugo قبل مئة سنة ونيف يقول "إن المترجمين هم بناءة الجسور التي صارت الشعوب تعبرها لاتصال بعضها ببعض" فوظيفة الترجمة الأولى إذن هي نقل الثروات الثقافية والمعارف المختلفة بين الأمم والشعوب.

لقد تميزت العقود الأخيرة من القرن العشرين بالانتشار الكبير والمميز للنصوص السمعية البصرية. أنتجت هذه الوضعية ثورة المعلومات والاتصالات والتكنولوجيا وبم افترسته من انتشار واسع للنصوص الفصائية، بالإضافة إلى تطور البرمجيات الحاسوبية واتساع نطاق شبكة الانترنت وتزايدها بوسائل الترجمة الآلية الحاسوبية التي ستسهم في حسم مشكل السرعة لكن يبقى ذلك دائماً على حساب الترجمة.

إن انتشار هذا النوع من النصوص متعدد الأشكال يتطلب بالضرورة وجود ترجمة متخصصة ومتكيفة منصوصين يقومون على إيجاد الآليات التي من شأنها هدم العجوة الملحوظة بين هذه النصوص وبين عملية نقلها إلى لغات أخرى والموقفت التي يسميها التي تفتت دور وصول المرسلات بالشكل الصحيح.

مفهوم الترجمة السمعية البصرية

تندرج هذه الترجمة تحت نوع الترجمة المتخصصة^١ التي خصصت لها مجلة ميتا Meta^٢ أعداداً خاصة بالترجمة الفوتونية (المجلد ١٥ - العدد ٠١ - ١٩٧٠) وللاقتباس في الترجمة الإشهارية (المجلد ١٧ العدد ٠١ - ١٩٧٢) كما خصصت للترجمة في الموسسة (المجلد ٠١ العدد

التحويل اللغوي في هذا النوع من الترجمات يتمثل في العلاقة بين الصورة والصوت والكلام والعلاقة بين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول اليها وهي الأخيرة العلاقة بين الشجرة المنطوقة والشجرة المكتوبة (٤)

أما فيما يخص العلاقة بين الصورة والكلام في طبيعة هذه العلاقة برأسية "فالمطابق المهيمن على هذا النوع من الترجمة هو ضرورة التزام (٥) بين هذه العناصر وليس ينبغي للمرجم تحقيق هذه العلاقة الرأسمية إذا لم يعمد تقنية الموحاح التي تسهم في إيجاد المطابقة بين هذه العناصر مما يؤدي إلى الاحتفاظ على العنصر المشهدة للصور علما أن عمل الرمز له دور فعال في هذه العملية فالتقريب ضروري مع التعبير عن أكثر قدر ممكن من الصياغة الشجرية

أما فيما يتعلق بصيغة اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها في الترجمة أنشاء جديد لنص موجود، أنشاء إبداع في اللغة (ب) لنص وضع في اللغة (أ) ويرتكز هذه العملية على المعارف للموضوع وعقبة وعلى التكتيك اللغوية وتتم عملية الإنساج هذه وفق مخطبات ثلاث

أ - فهم النص في اللغة المنقول منها

ب - إنساج نص في اللغة المنقول إليها

ج - تقويم هذه العملية ومراجعتها

فالمترجم لا يترجم كلمات ولا حتى جملا بل يترجم حوصصا، لكن إذا رجع المترجم نصا من النصوص فهو لا يترجمه في كليلة لأن كل النص نقلًا كليًا إنما يعني تكراره لا ترجمته فالمترجم يترجم جوهر النص وعليه فالترجمة تعني نقل جوهر النص من لغة إلى أخرى (٦) ويعتمد جوهر النص المنقول في شموليته، وقد اتسع هذا النص ليشتمل على الجوانب المعنوية والاقبالية والفكرية والمعاني الظاهرة والمضمرة وبكلمة أخرى جوهر النص يعني، الجميع بين المرفوع والنباح والمصدبة "عني الرغ من هيام [النص] هي ترجمات متعددة مختلفة بطل منشودة إلى منبحة ومنبحة إلى عصره الأسنن، لغة الأثم (٧) هذه هي ابن علافة النص الأصلي بالنص المترجم، علاكة متجسدة بتجديد الترجمات وبنوعها به يتحرب النص عن أهله ليطهرهم في يتجسد أخرى لا تقوم مقام النص الأصلي ولكنها تقرب منه وترتبط به

أما أخيرا في علاقته بين الشجرة المنطوقة والشجرة المكتوبة في عليه الانتقال من المنطوق إلى المكتوب بعد عليه عكسه بالنسبة إلى المترجم الذي يقوم في الترجمة اللغوية وفي التيلجة مثلا بالانتقال من المكتوب إلى المنطوق وهذا تعقيد أكثر أهف عنه فنوظر هذه العملية العاكسة أساسا على مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي يعمد على المترجم انتقاء

(١٩٧٦ - ١٩٧٧) لكن المنظرين في حقن الترجمة لا يحسبون علة هذا النوع من التخصيص (١) لأن الترجمة هي نظرم وبن احتلف أنواع عوصوها تبقى دائما حاصله لغويين ذاتها وللمنهجية عوصها وسوف نحاول من خلال هذه الفقرة سبيل حفظ الاتفاقية بين مختلف أنواع الترجمة واختلافها للمعكسة كما سنقترح منهجية لتعليمية الترجمة السجعية القيسرية لطلالنا في أقدم الترجمة بوصفها تخصصا في مرحلة من مراحل تكوينهم

وعندما نتحدث عن منهجية طيسر محي ذلك أبنا نعم وصفه مسالحة لكل الفوصيات أي حلولا ناجحة لكل ما يواجه المترجم من صعوبات في تعامله مع هذا النوع من التخصص، وإنما هي مبادئ عامة يهضمها المترجم ويكبتها على حسب اختلاف الفوصيات التي يجد فيها نصه بوصفه مترجما متأخرا لهذه المنهية

نقصد بالترجمة السجعية القيسرية، الترجمة المرتبطة بمختلف وسائل الإعلام أي ترجمة الأفلام (الصوتية والفيديوية)، ترجمة النشرات والرسوم المتحركة وترجمة المصروح والأوسر ومختلف الخدمات التي يقدمها وسائل الإعلام المعقدة مثل شبكة الإنترنت وبعض الأنظمة التي احتضنت في الترجمة اللغوية ويرى جوال رصون أنه "من بين كل الترجمات المتخصصة الأكثر عميرا ويعرفها هي ترجمة الأفلام قد يكون الأمر منطوقا بالفيديو التي تبدو منسكبتها المعنوية في موائمة ومزاجية حركة الشفيعين [أ أ المعنوية التي تقوم على تركيب خاص (٢) وكوي بوضوح بوجهة فمستلكر والصعوبات التي تقوم عليها هذه الترجمة العاكسة على عملية الترام بين الزمن والحركة من جهة وبين الزمان الفعلي والعيبة المشهدة للصور من جهة أخرى، ساعد على تبيل المثال الصوتية التي تعرض على المترجم إيجاد الفوارق بين مختلف أبعاد هذه العملية، فهو مطالب بالتوفيق بين ما هو لغوي وفهمي ونفسي وتفاعلي وإعلامي للحصول في النتيجة على نص أو حطاف أحسن حصوصيات مختلف مكوناته الذي ساعدت فيه "العناصر اللغوية والمصنعية من جهة والعناصر الثقافية والفنية بوجهة والموسيقاوية وحتى الثقافية العرفية (٣) على حد تعبير بيبه هلال

لقد جمعت الترجمة السجعية القيسرية بين المكتابي والشفيعي بوس أفضاله الوسائل السجعية القيسرية التي تسجل ضمن تكوين هذا النوع من الخطط فهو قادر على تبيل لغويته منطوقه تحول في القوية إلى بنية لغوية مكتوبة والمترجم ههنا يقوم بتفويض مكونات الفينة اللغوية المنطوقة إلى بنية لغوية مكتوبة يجب أن يمدد الأداء والعلامة المصنعية والإحصاء والإرشاد وغيرها من العلامات غير اللغوية ويرى "أف غامبييه" ١٦٤٥ GAMBIER "في الإنشاكلات الرئسية التي يطررها

واحتول الألفاظ الأكثر دلالة والأكثر قدرة على حمل مختلف النضج التي يحملها لفظ المنطوق بالإصالة إلى أكر أضاف أخرى قد يكون الحيز المكاني للحرر المكتوب وحيزه الزماني، من القوي التي تحد من حيزه المنطوق وبصفة اسم امتحل صعب انتقاء بأقل كلفة ممكنة، انتقاء يسهم في الإيضاح ويصرر الإنهال وينتدعه

من خلال هذا الطرح - حاول تقديم منهجية في تطبيقية هذا النوع من الترجمة بالإصالة على هذه المعطيات اللغوية كما حدثها أرف غاندييه بالإصالة التي بعض المعزجات النابعة من العمل الميداني مع الطلبة الذين يتجرون بجوئاً في هذا النوع من الاختصاص

الأهداف

إن الأهداف الأساسية من هذه الملامه هي أن يستطيع الطالب انصراف إلى الاسواق المختلفة للترجمة السمعية البصرية، فلفظ نوع النص يزوي بالمصروزة إلى اختلاف نوع الترجمة باختلاف الهدف من الترجمة، فهناك هدف تميز إلى الاهتمام باللغة المترجم عنها وكاقت تروى من الضروري أن تكون الترجمة حرفية حتى تكون صحيحة وبعدها وكاقت اللغة الثانية تفصل جانب المصنوع ونزوي من الترجمة الحرفية ترجمه عمياء (٨) لا نهم بالمتلقي وبأنه لا نهم باللغة المترجم إليها، مما يزوي إلى تجاهل اللغة المستعمل فيها وحسوسيتها والهدف من الترجمة ونوز المتلقي في هذه العملية - بالإصالة إلى الوطنية الإصلاية للغة نجد الوطنية التعبيريه ووطنية الجمالية اللغوية هذه الوظائف الثلاث أي نقل المعلومات، ونقل العواطف والأحاسيس، وتحقيق الأثر الجمالي هي التي تحقق الاتجاه الوطني للنص ومن ثم الترجمة

إن تحديد مختلف أنواع الترجمة السمعية البصرية هو تأثير منهجي للهدف بحيث يستطيع بناء على هذا المحدد للأصناف النوعية لهذه الترجمة المنصوبة تحت محورين الدولوج والعوية في القسمات المصروح والآسر وبعض القنطاط أو الزبور بحاف والترجمة العورية في المومرات والمنطيات، إنها ترجمه انتقائية تجمع بين التكييف والتجديد وإعادة صياغته مع مراعاة عامل الزمن الخاص بتلقي هذه الترجمات وقراءتها وفهمها وربطها بالاصول

لقد جمعت للترجمة السمعية البصرية بين كل من الترجمة التعبيرية والترجمة العورية مما ومهما يطعن معاً طابع الكتابة وما يجر عنها من أكر أكر وعفت علم الطالب النضج معها بشكل انتقائي ولويس بشكل عام لأن المتعلم مطلب ينظم التكييف مع مختلف الأوضاع ومطلب

يهتم المبادئ التي تساعد على اكتشاف الحلول المطبقة في توصاع حقيقه سوف يجد نفسه مقحماً فيها عندما يلمز من منه في الحياة العملية (٩) فليس هناك ترجمه واحدة ولا تكمن مهمة الأستاذ للمترجم من ططاء الطلبة بقدر ما تكمن في توجيههم إلى التعللي مع مختلف أنواع الوصيفات الممكنة فليست الترجمة مجرد - نقل حرفي لفظ ما مع الإزيج بمسؤولية التمكنة وإنما الترجمة هي تجويز لأبج كلامي من لغة إلى لغة أخرى مع الحفاظ على العنصر الثابت والذي يدعي دلالة أو مضموناً - مع تأكيد خصوصية النوع وكيفية تميز الترجمة بما لهذه الخصوصية

١ - تحديد الأهداف

تكمن أهمية تحديد الهدف في هذا النوع من الترجمة في كونهما يوضح معالم الطريق للتحسين على حثت التوامج والمقررات بتحديد الصائفة التي تقوم عليها من يسهم في توسيع الطريق للأستاذ فحسم مائة يتوخى بناء على هذه الأهداف "قلا بد من امتلاك الأستاذ لتجربيات الحاصلة بالتربيد السمعية البصرية بكل أنواعها" (١٠) وامتلاك هذه الأستاذ بتجربيات يمكن الأستاذ من الملامه بين مستوى اللغة الطبيعية ومستوى الطلبة والتدريج في تحديد هذه الأهداف ونوز يرها على مكونات المادة العلمية على معرفة شاملة للموضوع بوصفه مكوناً مستقياً ومثل عصورا من العناصر المتشكلة لهذه الترجمة سواء أكل بطة انطلاق أو بطة وصول ويعملز أخرى سواء انطلاقاً من الكتابة إلى التمهني كما هو حال السيلز أو في المنتب حيث يصنع المترجم المنطق اللغوي إلى المنطق البصري والشعبي أو التعللي من الشعبي إلى الكتابي كما هو حال اللغوية التي نقل على "فيلم اجنبي بلسق بعرض من في نسخة الأصلية عندما على الترجمة المتكيفة لنص الحوار في اصل الصورة" (١١) فلا يحصل المشاهد الأقرا متديلاً من اللغة المنطوقة تظهر في اصل الشاشة على شكل ترجمة تعريبية تحافظ على زواياها مع الصورة وتحافظ على الحيز المكاني للمروك لها في اصل الشاشة

تطلب إلى عليه تحديد الأهداف من الأستاذ المعلم جزر وأصبح للمعلم المزج الوصول إليه فحسم ذلك التعليل التي يصير إلى تحقيقها من خلال تدريس كل مكون من مكونات الترجمة ونقصتها بها

أ - مكون البحث اللغوي

ب - مكون تحليل النص (اللغوي + غير اللغوي)

ج - مكون الترجمة (العناصر اللغوية + الوسائل اللغوية)

وقيل الحوص في تحديد كل مكون على حده يجرر جتا أو لا توصيح بعرض أفضاليا ذات الصفة

أخرى إرغالييف هي لغة من اللغات ليست بوحدات معروفة وإنما بأشكال كلمة من اللغة الأخرى وتعد هذه الترجمة نوعاً من الخطأ غير المباشر فالترجم بعدد الرموز ويعيد نقل إرغالييف نسبة من مصدر آخر وبهذا تستلزم الترجمة إرغالييف متكافئين في تطبيق رمزين مختلفين (١٣) فهو مطلب بمعرفه خصوصيات هذا الجانب وطبيعة تواجده ضمن الإرساليات السمعية البصرية

وبالإضافة إلى هذا الجانب اللغوي يعمل مع جواتس حارجه عن اللغة فليجأ إلى المصادر الوثائقية كي يتخطى الصعوبات الفاجعة عن نوع مصادر الإرساليات ويعين عليه أن يوجد استجابات بين المصنوع، المسموع، المسموع، والصوت والإشارة والمعرف البصرية والأشكال والجماد والمساميم والقياس والصور والذخائر الفيداعوجية (١٤) الأخرى فليجئ الوثائقي يستند إلى المعرفة الموسوعية التي تعني الألفاظ للطلب كي يلامس الموضوع في لغة الأصلية أولاً ثم في اللغة الثانية فالموسوعات بعدم معلومات تعليمية أساسية للتلميذ والمجلات العلمية والتقنية يمكنه من تنوع معرفته حول الموضوع الذي يبحث فيه أما الكتب المنصصة فيسرويه بمعرفه عميقة بموضوعه (١٥)

وبناء على هذا الأساس تنقسم مرحلة البحث والتوثيق في الموضوع السمعية البصرية محزون محور لغوي شخص ومحزون غير لغوي، يستلزم ههما الطلب المراجع التي يمكنه من الصبط الدقيق للمصطلحات بوجود وثائق كافية عن الموضوع المطرووق ومبيد، يوثق السمعية البصرية التي يذكر عليها باستمرار هذه الوثائق غير القراءة المتسائلة للخطاب اللغوي وهو يسه غير اللغوي ومحاولة الدمج بين الخطوبين لتشكل نظره شاملة قائمه على تفكير المصير المشكلة للوثائق السمعية البصرية وتطلبه للاستفادة من العناصر الدالة التي بحم موضوعه

مكون التحليل النصي اللغوي وغير اللغوي

إن الحديث عن مكون التحليل النصي في الترجمة السمعية البصرية يتطلب إلى النظر إلى مفهوم النص نظرة شمولية بحيث يتسع ليشتمل الجانب النسخي، والبصري من التعبير بحيث "استمر تعبيراته في المجال التعليمي عامة وهي ترمز الترجمة على وجه الخصوص، إذ لا ينبغي حصر ميدان البحث اللغوي وعلميه والانتقال بين اللغات فيما هو مكتوب فقط ولا سيما وأن اعتماد مصوص غير مكتوبة (أشرطة تسجيل، أصلام وثائقية، رسوم، وغيرها) من شأنه أن يضيء أدوار معرفية ومهارات تروية أخرى (١٦) لكن الأمر بالتمسك إلى الترجمة السمعية البصرية لا

المهنية الخاصة بهذا النوع من الترجمة فالانتاج النهائي موجه إلى مثلئ مسهلك للأفلام والأشرطة والرسوم وغيرها من مختلف أنواع النصوص، وعندما يتخصص الطلب في الترجمة السمعية البصرية فهو بذلك يلمح عنه رسمها اللغوي وغير اللغوي بالإضافة إلى التقني وعلميه التوثيق التي تتطلب تديراً وسرعته إنجازاً ووسائل خاصة هي فصيلاً تدخل كلها في الممثل العلي للذكور، أولاً وللعل ثانياً

بالإضافة إلى هذه الأهداف العامة ننتج عنها أهداف خاصة بوحاها الأستاذ كي يتوسط العملية بحدودها إلى العناصر المكونة لها مع تعليمه إمكانية بمقاربه كل جزيه على حده فمستطبعه تركيز المادة السهلة والأشبه التعليمية الفادرة على استيعاب الطلب ورفعته إلى البحث والتفكير في وجهه معينه نعلم مجال تخصصه فإذا كمل التهيؤ العام اكتساب مبادئ أولى للترجمة السمعية البصرية في الهدف الخاص هو مبيد أنواع النصوص مع التركيز على مبادئ تعليمية يمكن الطلب من أدراك الحدود الفاصلة التي توطر العلوم ولا تسمح بدخول مع أنواع أخرى

في طرفيه تدور الترجمة السمعية البصرية هي تلك الخطوط التعليمية والتقنية التي تحدث داخل القاعة وحجم لأهداف معه مسبقاً تصبر إلى تفصيل التواصل التعليمي بين الأستاذ والطلبة من حيثها في ذلك الأهداف أولاً ومستوى اللغة المستهدفة والوسائل التعليمية المتوفرة من كتب نظرية وشرائط تسجيل وأفلام وأنواع من الميديا يوافق بشكل الفهم الذي يطلو منه الطلب، ويخصص للمناقشة الجماعية الموجهة التي تخرم هي بهاقه المطاط عملاً جماعياً يتم عن روح تعاون وتقييم وبحث وعقد رسمهم في هروب مختلف الترجمة المقترحة من طرف الطلبة ومراجعتها حتى يتسنى للطلب تعلم هذه المنهجية ويمكن الأستاذ من معرفة مدى نجاح أو فشل الطريقة في تحقيق الأهداف "فيجب على الرسله ألا تنضم كمية من الإحبار جوار عتبة التعليل سجل التلميذ هو في طور الكوي كما أن وصحيته يتطلب في كل فترة ترجمة من الأصله قابلة لاستيعاب الرسالة الجدية" (١٧)

أ - مكون البحث الوثائقي

أمام الكم الهائل والتنوع الكبير للمواضيع التي تظهر في الموضوع السمعية البصرية يجد الطلب نفسه مأزماً أن يتعامل مع هذه النصوص من جانبي الجانب اللغوي والبحث، والذي يفرص فيه قدر من مهيل تخصصه لأن الجانب اللغوي على حد قول (روسل باكسون) "غير معرول عن جواتس أخرى" فعلياً ما يستبدل في الترجمة من لغة إلى

فيها إذ إن عمله المراجعة هذه يستلزم ما هي الصورة حتمه للنص المكتوب المحكوم بحيز مكاني ورمز محدد لا يجب عنهما وبهذا يفترض العاملون هي هذا العمل مجموعته مفيد وتطبيقات على المترجم النجدة فيها عنما بعد وجها لوجه أمام الإكراهات التقنية لعملية الترجمة (١٩)

مكون الترجمة ويعلم استراتيجيات لكل نوع من أنواع الترجمة السمية أنصر به

١ - النجدة

من مميزات الدبالة الأسلمية عنصر الترامن ومن هنا وجب على مترجم الترجمة هي هذا النوع أن يدرج قطبيه على مختلف أنواع الترامن حتى يمتدح فهم التمييز بين الترامن الصوتي وبين المراج بين الأصوات المختلفة التي تحول عنصر دالة إلى جانب العناصر اللغوية، فبذلك الصوت وموسيقى القول والمؤثرات الصوتية بحسب كلها اللغة والصورة ولهذا يتدرج العمل الترجمة هي هذا النوع ونسرد مراحل محدد بها لترجمة التي قوامها العنصر اللغوي أي تحويل المادة المكتوبة إلى مادة مطبوعة يقتصد فيها المترجم لجووب اللغوية لانه يتحول على مصادر أخرى ترواج هذه المادة اللغوية المتميزة بالثبوت ومساعدتها على تحقيق العملية الواسلة

- ثم تأتي مرحلة السبب التي يحاذيها المترجم مرة أخرى في قضية الترامن لأن "نجدة السبب" مثلاً يحكمه شروط الترامن التي يفرضها إطاراً مغنياً صارماً يعطي الأولوية لتوالي فتح العلم وإغلاقه (٢٠) تليه مرحلة المراج والمؤثرات ومن ثم الإنتاج الذي سوف يمهّد به للقبول متخصصين يتخصصون مع المترجم خدمة للمتلقي المتأهّد

- يلامس الطالب أيضاً في هذا المجال قضية تطبيق استراتيجيات تركيز المعلومات وتبويب على أعداد التلخيص التي يمكنه من استرجاع العنصر المهمة والمحافظة عليها هي ترجمة الحوار المسماني وهي العنصر حيث يتم التنسيق بين الصورة والترجمة المكتوبة التي تسعمل الاقتصاد حتى لا يهد المترجم نفسه مصطراً إلى استخدام هامش أصل حرى مما يشوش على المتلقي، وتسم هذه العملية بالاصطراح ومن ثم صياغة الأسئلة فكيف المطالع يفتي قبل أكثر قدر ممكن من الدلالات باستخدام أقل عدد ممكن من الودعات المعجزة على حد تعبير موبلي "على المترجم أن يتفنى ويحترف لكل مع تحقيق أقل ضرر" وعليه أيضاً للمترجم أن يكون هو جوهره وبين ما هو أصلي وعرضي (٢١)

وخلاصة القول إن المواد التي تحتاج اليها الترجمة السمية القصرية هي بصوص من هذا

يمكن النظر إلى هذه الوسائل بوصفها وسائل مساندة وإنما هي مركزية بحيث لا بد من تحريك شعراتها وتحليلها للفرق بين الأسلمية اللغوية وما صارت عنه الواسط غير اللغوية المحكمة بآثارها التقنية بالترجمة الأولى تتحلل في صلب هذه العملية وتحكم ما يراه حذفاً أو تكتيفاً أو إضافة للمترجم

تري "كريستين دي ريو" في الهدف من هذا المنهج هو تحفيز الطلبة ووجهه نحو تبني منهجية عمل قابلة للتطبيق في ظروف مختلفة ولتر تتلقى لهم هذه المعرفة المنهجية الإبراهيمية مكونات نص المصدر من عناصر لغوية وغير لغوية وهم الرسالة المتضمنة فيه لإعادة إنتاجها في لغة الأخر بواسطة مترجمه على حسب النوع الذي ينتمي إليه ومن هنا فالمترجم النجدة المتعلمة بالمشاف والالات التي يستخدم في كل نوع من هذه الأنواع يحد وسائله بدول في التنبؤ التكوينية للنص ولهذا يجب على المترجم أن يلامس هذه الوسائل وأن يعرف إلى مكوناتها ولو بشكل عم وطرق استخدامها واستعمالاتها المتعلمة كي يتسنى له التحليل المتأثر مع هذه الوسائل التي سوف يحتاج إليها "وكذلك عملية التفسير، استطراد التفسير، والتسربط الموسيقي أثناء العاصفة وما يترك في النص الأصلي، ما يجب أن يترجم، حذر، فالمعلم (١٧) وبكلمة أخرى، أي نوع من أنواع الصف ضروري لهذا الصف من الترجمة وليس يجب استخدام الاقتصاد اللغوي، وكيف حقق عنصر الترامن بين الصوت والصورة والكلام، وبصوت الصوت هذا تحول عنصر صوتية أخرى مشكلة لهذه الإسمية التي يظهر للغة فيها عنصراً إلى جانب عناصر مرسله بالة للخطاب - فاعلمه على سبيل المثال مثل نموذجاً جيداً يمكن التدرج عليه لمعرفة مختلف الوظائف التي تتشارك في بعضها أنواع الترجمة الأخرى، فمن الوظيفة التوضيحية إلى الوظيفة الواسلة والوظيفة الإعلانية والإدائية والترجمية نعم العنصر أكثر هاتج أخرى عليه بالترجمة الأولى يتطلب من الأستاذ تعويد الطلبة من عادة طوّل الحاشية المنزوعة للتعريف والمدة الزمنية التي ينهي فيها ظاهرة على ألسنته حتى يترك هؤلاء الطلبة ما يجب حذفه وما يجب ترجمه وما يجب إخضاعه لعملية الفصل لدول اعتبارات أخرى تكون عائقاً لتو ظهور الأصل كما هو "القصص في ميدان الترجمة السمية يصير به شغل كل ما يتعلق بالفلسفة والإحلال والأيدولوجيات المهمة والتي تصطره - أي المترجم - اصطراً إلى النص الذاتي من جهة أو التضمين (١٨) باللجوء إلى الوسائل اللغوية المسلحة من مجاز واستعارة وأنشيط أخرى لكن الفصل يجب ألا يكون على حساب المصنوع، كما يجب أن تراو - الصورة مع الكلمة في العنصر كي نوديا مع الدلالة المتضمنة

تقوم هذه الأستر بتجديف على تملكك مكونات هذه العملية وتصرفها إذ نجد كل من مرحلة البحث والتوثيق ومرحلة التقيل للنص ومرحتين سابقتين على مرحلة الترجمة تقوم على إعداد الطلبة لهذه المرحلة كب أن صلبه مناقشة مختلف الأثر احداث وتوجيه النقاش في حمة الأهداف الخاصة ثم العامة فيتمكّن الأستاذ من مراجعة مدى تفهم الطلبة ومدى إدراكهم لمصوميه البصوم وبلنالي اختلاف الترجمف مع التشديد على تفهم الطلبة على البحث والتوثيق والبحث المصطلحي الذي يحقق لهم الأرتكار وبروهم معارف تجعلهم قادرين على الحوض في هذا الشلطة وف سبلحوا بر اد معرفي وبوسائل تنظيمية تكون أكثر فعالية، لأن الترجمة السمعية البصرية قوامها إلى جانب الفهم السمعي اللغوي، النموزات الصوتية والعركية التي يستثمر حمة للأهداف المنوطة من هذه العملية التعليمية

مصادر البحث ومراجعته:

- 1- Joelle Redouane- La traduction science et Philosophie de la traduction. OPI Alger- Sud p 198
- 2- Idid p 200
- 3- Hefal Yamina, La theorie de la traduction- approche thematique et Pluridisciplinaire. OPI Alger- 1986 p 192-193
- 4- Yves Gambier La traduction audiovisuelle- Un genre en expansion- Meta- volume 49- XIV n° - 2004 p 111
- 5- Joelle Redouane Op cit- p 202
- 6- قاسميس كوتسوليكيس - السبيل إلى نظرية الجوهف الترجمة ب عبد الحليم خزل - مجلة ترجمف - الملة الأولى - العدد الأول - هراير ٢٠٠٦ ص ١٢٤
- ٧- اعداد خديجة الكو - ابراهيم الخطيب - الترجمة في المغرب - به وصحة؟ وآية أستر بتجربة مسلطة سواب - اعلل ٢٠٠٧ ص ٢٠٠٧ - مشورات وراره الملة صعبة دار الماهل - الربط - ٢٠٠٣ ص ١١
- ٨- رضا ماطفان - الترجمة ومجهود التنبية بين العربية والدرية - أثار الثقافية للشتر - القاهرة - ٢٠٠٢ ص ٣٨
- 9- Christine Dureux- Fondement didactique de la traduction technique, Coll traductologie- n°3 Didier erudition Paris- 1988 p 15
- ١٠- أمبارو أوتافو أليير - تنظيم الترجمة - ب عهد الله محمد وجيلو وظي ابراهيم موسى - جامعة الملك سعود ع م ٢٠٠٣ ص ٢٧٦
- 11- Merleau Lucien- Les Sous- titres Un mal necessaire Meta XXV II n°3- 1982- p 273
- ١٢- جاكيسون وأخرون - التواصل نظريات ومقاربات - ت عر الدين الحماضي وروور حوني

النوع مع تأكيد وجود أصولها المكتوبة التي تعطي قدرة على التحليل والمدرسة والمعرفة ومن الأهمية يمكن لتدريس هذا النوع من الترجمة وجود فاعل مجهزة بالوسائل الضرورية للقيام بالإنجليزية أو لترجمة الصوتية كي يلامس الطالب مباشرة وبشكل ميداني العملية الترجمة ضمن هذا التخصص لكن مع تأكيد ضرورة التدريس في التقاء البصوم من السهل إلى الأكثر صعوبة، فالمصعب الذي يحسا إلى عمل وجهه كبير بر "فالارتكار على هذا السرد في معناه الفمدي للاتصال التعليمي يعني وجود ثلاثة محاور يتق منها هذه الصعوبة صعوبه في الفهر بر وصعوبه في البحث الوثقوي والمصطلحي وداحل هيات مختلفة" (٢٢) على الملة معوز انواع البصوم السمعية البصرية والعمل بشكل كبير على غنيل الخطاف المكتوب بالصوت والصورة ثم التفاعل بين الصوره والكلمة وتوضيح المعوقات التي قد سبب في هذه العملية مشوش عليها بما يستلزم لترجم في تعبير نلم في النص الأصلي لأنه يساهم والتعايد أو الإحلال أو العادات والمبر للمجموع المستعمل للنص المترجم لكن العنصر سيج إمكانية للمعلمه "تفلس فيها لا يبدو معقولا على اعتبف إنما دائما قادرون على سماع الحوارات في لغها الأصلية ما يكتسب من فهم البصريات التي طرأت عليها من طرف المترجم" (٢٣) وعليه يمكن للطلال أن يفرز بين مائتين مائة النص المنطوق ومائة الحاتمة المكتوبة لللاحظ ويررر مختلف الإكر اهاف التي دعبت بالمترجم إلى استخدام اما اقتصاد لموي واما إلى قص أو تحوير موجه خفة لتلفي النص في اللغة المترجمة إليها "فينبغي أن تم هذه العملية عبر مناقشة الأعراف المختلفة بشكل المتلقي المحتمل المنعول إليه النص" (٢٤)

في القديم كانت الهمية لتعصر الاتصال الذهني "أوه عصر الصحف الفطرية والفكر الذي يتلمس المحسوس ثم جاء عصر وسائل الإعلام المكتوبة الذي نفسه مطبعة ثونتريرع - لكن اليوم نحن نعيش في عصره الصوره التي صارت حقيقة لا تكوص فيها" (٢٥) يستلزم برعا آخر من التكوين المتخصص الذي يجعل من المترجم فحراً على خطى الكفاءات اللغوية والمعرفية والترجمة ليلامس كفاءات أخرى لها علاقه بالجانف البصري البحث في هذه العملية كما أن المترجم بحاجة إلى تصاهر جهو - علملر أخرى بواكل اليوم مهملة خاصة بالمجال السمعي - البصري ثور أن نغسي في هذه الترجمة نغف دائما علمية أثر ثقافي هدف إلى استيعاب ما هو منعول إليها ونمجه في السيق الثقافي الخاص لينصهر مؤكدا للاتحام وفق أستر البجيف معية

- ٢٠ - امون كلري - الترجمة في العالم الحديث - ت
عبد النبي دكز - دار العرب للنشر والتوزيع -
وهران - ٢٠٠٤ - ص ٥١
- 21- George Mounin- Les Problemes theoriques
de a traduction- ed Gallimard, Paris. 1969. p
109.
- 22- Christine Durioux- op. cit- p 119.
- 23- Yves Gambier- Les censure dans la
traduction audiovisuelle- p 6/ 11 (le sous-
titrage).
٢٤ - أومبارو أوتاردو أليز - م. م. - ص. ١٧٣
٢٥ - د. عباس الصور - في التلويح اللغوي والمجمعي
- دار الفجاء الجديدة - الدار البيضاء - ٢٠٠٤ -
ط١ - ص ١٣٧
- منشورات عالم التربية - مطبعة الفجاء الجديدة -
الدار البيضاء - المغرب - ٢٠١٧ - ص ٢٤٣
- ١٣ - رومان ياكيموف - المظاهر اللغوية للترجمة -
عبد المجيد جمعة - مجلة نقد وفكر - العدد ١٠ -
ص ٨ / ٢
- ١٤ - جاكيموف وفخرون - التوصل - ص ٢٤٤
- ١٥ - جوهري احمد - دروس الترجمة - نحو منهجية
متناسكة لمتوكلية الترجمة العلمية - مبيحة
مصعب - مكتبي - المغرب - د. ت - ص ٣٩
- ١٦ - مصعب مصعب - ص ٥٢ - ٥٣
- ١٧ - أومبارو أوتاردو أليز - م. م. - ص. ٢٧٦
- 18- Yves Gambier- Les censure dans la
traduction audiovisuelle- traduction
terminologique- redaction Volume 15 n°2
2002 p.
- 19- Voir Marleau Lucien- Op. cit p 280- 281

جماليات السرد الضاري هيفاء بيطار في (امرأة من طابقين)

د. حبيب سمرات حسن*

في جولة بحثي، قال لي صديقي الناقد العراقي: قرأت أكثر من سبعة كتب نقدية لك، ولم أجد في أي منها أي ملاحظات سلبية على أي من الأعمال التي حملتها، فلماذا؟ فاجبت: يجب أن تكون لكل ناقد "مفهمة" يودى عمله النقدي على هوسها. وأنا لست في فلسفة تقول إن الفصح هائل الانتشار في هذا العلم الجائر، لكن الجمال فيه نادر، بل نادر جداً. أنا أحاول اكتشاف مواطن الجمال في النصوص التي أحللها وهي مهمة عسيرة جداً، أما المصنف ومواطن الفصح فيها فالمعروف عليها صعبة وسيرة، على طريقة النقاد الذين يضعون في نهاية مقالاتهم جدولاً يخطئ الكاتب اللغوية؛ قال الكاتب غيوم بوضء والصحيح بيمش. مط صديقي الناقد شتمني وقال: لا اعتقد أن هناك نقاداً دون ملاحظات سلبية، لأن معنى النقد هو التقويم. دخلنا إحدى المكتبتين، ابحث عن كتاب "الفتحية للضحك" للكاتبة "عالية ممدوح" لكي أكمل مخطوطة كتابي عنها، لأنني تركت مكتبي في بغداد المخرومة. عثرت على بعتي وشاهدت كتاباً آخر بجوارها، هي رواية "امرأة من طابقين" لـ هيفاء بيطار، التي لم اقرأ لها من قبل، فحسبتها صيداً سهلاً اشتريته وقلت لصديقي: بعد أن سمعت الحكاري بأخر وختته: سنحاول البحث عن مواطن الفصح ونثبت الملاحظات

ولاحد بعد أن حولتها إلى كتله سرداء بفعل تاشيرات فلم الرصاص على صفحاتها في (محاولة مستمبنة للبحث عن الفصح وتثبيت الملاحظات) فما الذي حصل؟

جاءتني بقعة جمال على صدرتي جعلتني أراجع متعراً إلى أن استندت على جداري بفقتي؛ جمال السرد الضاري، جمال اللغة "الشعرية" المتوهجة، جمال الانفعالات الحسية الحاصية

ومن عاتني أنني اقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد، وهو أمر يوصى به في علم البصر وهو اختصاصي أنا كطبيب بصي، لكن الكتاب الذي يمسئولي على يتفشل معي في السريز والمطبخ والحمام والباص والمعهى والحكة وهذا ما حصل مع رواية "امرأة من طابقين" التي ايجتها في هجر

* مائدة ولطيف بكسي من العراق يقيم في دمشق

وتعدلات تارك متوحه بلا جواب لأنها أصلاً بلا مدور أصيل بربط معومات حياتها وبكتسب حق تحطيل معزتها وتتركها في بطله الرواية الثغيب التي عوم بطله الرواية الأولى — الأم بكثابة قصصها في الرواية التي كتبها "هبة بيطرس"، أي اتاحد اسم روايته من طليق إذا جز هذا التعبير وهو أقل منه من وصف آخر يستعير به خطاب عالم الأوتو المدهش فعول اتاحد اسم روايته "جمل" برواية ثانية وفي الرواية ليس كم يقال خطأ فن نكوري مبتكر، انه فن انتوي مبتكر، هو من نتاجت الأمومة.. — كل سواه جمل بروايتها كما قال أحد القراء، ولهد لا نجد ضرورات ماهرة لتسطيرها على الورق ما دامت يعيشها، لكن الرجل الذي يحسد المرأة — وليست الأنثى فقط التي تعاني من عضة حصد الحبيب — Penis envoy كما يقول هروب — "أسوني" على هذا الابتكار كدفاع لا شعوري خلوي وكل الفصل له في استدعائه وإثباته والزاد حافه وحيدعه بطبيعتها — وليس عينا أن الإله الأول اندي عيده النشر كل أنثى — في حين أن هذه السمة حذيلة ومكتسبة لدى الرجل دون أن يعني هذا أنه لا يهود فيها عسا يفتطير ويكتفيا القول أن سيدة الحذابين هي شهراد وأن سيدة الحكايات هي الليالي العربية. وبم يشق رأينا بقوة أكثر هو الخطط التاريخي الذي وقع عليه مورخو الآداب ونقادهم حين وضعوا في ألسانهم البحث عن "مؤلف مجهول" آلاف ليلة وليلة بدلا من أن يحلوه استوبيا ليركو أن مؤلفها "امرأة مجهولة" لم تستطع وضع اسمها عليها في ظل ثقافة دينية كاتبة وقامعة وملبسة بالثأورات. وبطلت الرواية (سارك) بريدس مارسه جهها الأصل في الإبداع ككتبة رواية معقدة كانت تنظر إلى الكثرة كعمل بقادي وجودي على طريفة (اكتب لكي لا أموت) التي قلبت شاعر عراقي لا تنكر اسمه وزعم أنها كتبت محاصره بالمد من عوالم الإحباط والاكسر (الإحباط المعطى من عالمة حصد غطاء حرم من الأوبن الشعور بالحمية والهمشية في المجتمع، القسوط الدينية والاجتماعية لمنافسه، موطعة بطله أديبة براتب حصر شحيح، جارب حب مزبذ، فاشله، رواج سحر انهي بفضل لتصبح مطلقه — والمطلقة هي "تجانيب المومس في مجتمع —) ألا أنها كتبت سوارن الشعور بملهته والاندلال بشعور لاسب امتد قوة هو إحصائيا بموهبتها العالية في الكتابة التي كفت تفه منها موقفا صريحا

"رغبتي بالكتابة كانت تطفو فوق شخصيتي وفوق حياتي، كنت قادرة أن اكتب حتى وأنا لعنصر من الغلاب، حتى وأنا اتخذ قرارات بتغيير انتحاري. كانت الكتابة شيئا لا علاقة له به هوني، هوني قائم بقلبه، نقطة من ماء الهي نزلت في

والمنصيبة، جمال الصراعات الإنشائية العنواية التي تثبت أن الإنسان يعمل الخير رغما عن طبيعته كما يقول الملك نير، جمال المعسلة "المقدسة" الساكنة التي جاسر — لكثيبه على ناولها.. جمال فضح الفجح المصاوم للمفعل الذي يصود حياتنا في الشرق العربي خصوصا والذي يذكرني أيضا بمقولة للملك لير: "الكل بطاع حين يحذل ممبنا"

جمال بطله الرواية "لرك" المحامسة بالعصيات والمومسات والإحباط والحسد من كل جنب، جمال الإزغلكف "السذومثروية" الأميرة التي صورتها الكتبية في حيلة بطلتها بصورة باهرة، وغيره وغيره ثم الجمال الفكي في هذا العمل الروائي الذي هو من سوع "الجمال المدعور"، "الجمال المهد"، الذي هو أعلى راجف الجمال وانبهاها من وجهه نظري — هذا ما علمني إياه الحروب الثلاث التي حصنها دفاعا عن وطني وتتمثل في النخطة التي عفا فيها الحياة أمام الموت والحسب أمام الكره والبلاء أمام الحراب فقط عندما يحصر الموت — المتكفل حصد وصف جلماش الموق — يصبح وجه الحياة باصغا وبها كما يقول "معلم هينا" أن الجمال المحصن جمال كربة ورحو "بناه كم هو رابع هذا الجمال المهد"، هذه هي مسحة ذهنة السحر التي يسمي ن بطبيعتها بعد أن تكمل هذه الرواية حيث يستغل عدوى الـ "بناه" المحببة من الكتبية إليك، فهي لارمه من لارمته الأسلوبية المعبه بعد كرت استنداعها أكثر من حصد وعشرين مزه، مثلما كرت الفعل "أطل"، وصيغة التسلولات المتلاخفة ولكل كاتب لارمت أسلوبية لغوية أو مصمومية أو صورية حين نقرأ قصيدته صورية متلاحق بها معزاد الدم والزجاج والجزج والعواصف فهي على الأرجح للجزج الذي هو الرائد في اتحل موضوعه لتفعل الخلق في نية القصيدة المعجوبة العربية، والتي تسلم رايها منه جيل الجديد السويي وعسا نقرأ روايته بركور بها عبر "صنرها العالي" والمواقف المحزمية لمب ولعز صيب فهي لوراد التكرار، وحين نقرأ قصه بركور بها صياغات بمصل بفعل "جعل" مثل "جعل بيلم" و"جعل يسمي" فهي لـ "فروح يلمس" وهكذا ولهد للارمات دواعي ووظف قصبه وبه ليس الآن محال ناولها ومن لصف الأسلوبية للكثيبه في هذه الرواية هو عينة التسلولات، تسالولات متلاحقة لا أجوبه لها، أو أن أجوبها الشاعية مدعوة بعد اكرام من قيود منظومة الحزام والمب الحافه هذه القيود التي تطوق حركة الحياة في مجتمعها وتحدق برامتها مثلما حدثت حياة "لرك" وشوهد برامتها

روحى، لا تخف ولا تنضب مهما اشتكت حرارة
 القهر الخرجي (...) كنت أسيرة تلك الثقة الإلهية
 التي تسمى الموهبة. وكان يحلو تلك القوة أن
 توقظني من عز يومي لتقودني إلى أرقتي كي
 يتكلم نسيج روحي حيرا. واد كل البصر يعتقد أن
 للكاتب حبج ومزاج حار فيه كي يكتب، فإني
 كنت أحس لموت أبي الذ حليه كنت لست
 منورة لهذا الهديز الأثني بصور المواء الموهبة أو
 مباء الابدع المندعه هي أصلي - من ٢٤ كل
 شعرا في الأثر هو: (أنا الكاتب، والكاتب أنا) وهو
 شعر ذو طبيعة عشوائية جعلت به أسطور الإلهة
 الأثني الأم.

لكنها ككاتب أثني لم تستطع الحصول على
 فرصة نشر ملهها، والانتشار الواسع بسبب السطوة
 المذكورة تحسنت على الإبداع ابن جد معنا لها
 وسط أكوم بنجات "فدور الأصمط" الأدبية -
 والوصف للعلامة محمد حسين الأعرجي؟

لقد وصفت في ملها - وكلها بداوي الداء
 بالداء حسب مبدأ الرأى أبي نواس - إن تعزيبها
 من "كاتب البلاد" كما نلقيه، ذي الخشمة ومبيعين
 عاماً - والذي تربح على عرش الكتابة الروائية
 الرسمية واكتسح سوق النشر لفقود هو المصباح
 الشعري الذي يستطوع إبداعه المحبوس من
 لقمه عنلما يفتح بموهبته الفردية ويقلعها إلى
 ناشر رواياته الذي يلقونه بوزره - وكلها القاب
 بدوية وذكرية متفجحة - بـ "شيخ الناشئين".
 لكن مصباح كاتب البلاد هذا لا تحركه التواها الحسنة
 لتطلق مآزده العلي الذي سيطها على سطر ربح
 الشعر انه "يهرق" بغمز، عجز الحصد هذا العجز
 الذي يستكمل له ليس ميسره التمهيد الدامية التي
 مرت بها "تراك" في طوولها ومر عضا وشغها،
 خصوصاً في تجربة رواجها الفاجعة هل عشرين
 عاماً - كقودم لميلها المصاح - المواطن العربي
 حسب، بل جعلت التمهيد المجتمعي ملهم أيضاً
 فللكاتب الذي صممه موهبها الكاتبة المنظمة
 وفدربها الهائلة على التعبير كب مال لها كي بوكد
 لها - أما على أن لا سمعول الشهرة والانتشار،
 وأن عليها أن ينظر أفرصه التي ساقى إليها وهو
 موقف منافي. فقد كثر بتملظ ليطش بها كخرصة
 جنسية إن كان يمتلك الأسلحة القادرة على البطش
 في هذا المجال وهو قد تجاوز الخشمة والمبيعين.
 شهرت في بذلك منذ اللحنات الأولى لمقابلتها
 الأولى حين رمق ساقى يعجاب ثم ينصد لهما،
 وحين لاحظت أنه كان يقترب ينظراته الفهمة
 وجهها وساقها عنلما أوصلها بمسارته. والممرأة
 رادار خاص بتملظ بكفاءة موجات غريزة من
 يشتهيها حلالاً أو حراماً من خلال نظراته، العين
 هي يد الغريزة المحرمة ولذلك فقا لوديب عتيه،
 ولذلك أيضاً يتفق علماء النسر على حقيقه أن النسوة

اللاتي يتمسكن بهنهم في اغواء واستكراه
 للعصب "من حيث لا يعلم" من حلال سلوكين
 والأهم من خلال خطرهن. وهو ذلك هل لدى
 بؤك كما تقول وكما تكرر تلك هي أربعه موصع
 "تجيب نصين" - راصين كل كلب لبلاد ينسبها
 "أبني" حين ذننها في مكتب صدوق والدها، ولكن
 ها هو ينسبها "حبيبي" بعد أن استرجعها إلى
 كسين عذراء "أبوي" راودها فيه عن نصها
 فاستسلمت لأغلاسه هو صاحب طعم الإسلام اللذيل
 الذي حبيبها لو تيلت مع قبله عموه هيسقط
 في مه كانت كما تقول هي نصب مفررة من كل
 شيء فيه: كل شيء هو مبعث، إسماته الصاعدة
 التي لوتتها صخرة الميكوتين، شفهة الباهمة، لئله
 المتهترسة، صلعته، كرشه الرخو المتهنل، وفوق
 ذلك - وحسب وصفه "الشعري" - راصه
 شيوخه المصفرة، والأهم من ذلك كله غروره
 الطلوسي المصوم وشفقه الشكري المصب كين
 شعوره بالعلمة بقرب من الهداء المرصبي
 (اليل الويا) حيث وصل حنا كي يقول فيه "أني
 النساء بشارك لعلانه" وشارك دنها كانت مقنعة
 بأن لا أصغر ابن عيا لشهر به وحصوره الحائق في
 علم النشر به في مرطه شيوخه الفكر وبول
 الموهبة ولا جنوى علفه الأخيرة التي يطرعها
 ككفا وزه ككف، فلا يحسن بأقرو بين كتاب
 وكشيل، بل يصمك أنك عاقر في كلام ميموج
 بقره عصفه التي جسي من نشر روايته تروة طافلة
 يقول لترك أن كلب اللند كال بيب أن يعلم موه
 الإبداع الرسمي منذ عوده، وأنه لولا صبره على
 ونر الجنس الأحمر العاصل منذ روايته الأولى لما
 أقبل القاص على روايته، واه ما كان ممكناً أن
 يحقو شهرته لولا مساعده صديق طوولته الذي
 أصبح نادياً (بذلك كنت سمع أن يبيع علاقته
 جنسية) لقد صرحت - خصوصاً حين دعاها إلى
 سهره مع أصفلة - أنه كان فرغم أنه لم يتردد
 في الإعلاني ع عجزه الجنسي بشكل فاضح بجده
 يصل "مسيح حين سألته إحدى الحاصلات عن أفعه
 اللولوبية في روايه الأخيرة عن أنها هه برك
 صعبها وبعطف وقجامه إلى غرعه في القندق
 وتغرب ملها - "صاحبها" يعينه كثر من
 ساعين "كنت أصابعي بنظر أبي، تأملتها بعينين،
 وعمر - جسدها بالقول، وكانت تآره بنشوء، أصغت
 أنها لم تشعر بملها في حياتها - من ٧٤" يعق
 بؤك على لك القول

"كما يصغي للفضة المنيرة التي يربها كلب
 اللبلاب، ووسط حصد إصفته له، كنت وحدي
 مسعنة أن أقسم أنه كلب - من ٧٤"

واصف إلى ذلك - وفائمة الخطي تطول -
 أنه كل سببا وأداة لتمهيد دنه وإبداعه، بل هو
 جزء مهم جداً من مؤسسة التمهيد العامة بحكم

حلال مذاكرات لا يمكن الإمساك بها؛ مذاكرات معقولة — Intellectualized — وبدرية — Rationalized وأسقطية — Projected — وغيره — وكل هذه الآليات الدفاعية النفسية تُستخدم للشعور ككلمة الغام لألمها تستتر بها وتختفي وراءه، من خلال تحويله بصورة للشعور وغير الوقيت بصورك موجبة الانفعال الجنسي المألوف — ابتداءً ككلمة برك — كما قلنا — بترك فرقة الموهبة الكتابية الحائلة التي صور في عالمها، ونفسه من من الكفر الاجتماعي والإعادي أن تغير هذه الموهبة ولا يرى الدور، خصوصاً وأنه مقتدعه وبوقه أن ما تكلم به يوقى — يواحل — ما يكبه التنبؤ الوهمي كاتب الفيلاء وحجته عن نقد بطلان إمكاناته الحسية هو حق مشروع ومما وهذا هو الغطاء العقلاني أو القوابل التبعصا — وبما تكون أبواب التبعصا الطريق المستقيمة إلى الكثرة لأن حركات التنبؤ الطريق المستقيمة — كانت شعرة — وهي معقة لمما أيضاً — بأنها بحث في ر من لا يستطيع الشخص ذاته أن ينت موهبه وبجدر الآخرين على سماع صوته، إن لم يصدده طرف قوي — قوة — يبعد إلى بعيدتي لكني لا أعرف كيف أجدها، ولا صفتها الحقيقية كتب في أن واحد محبطة بشده وبات طموح لا محدود من جهة أخرى وكل تضاعف هذين التنبؤ من الوقيت والمساويف ينز كسفي في حالة من الصعوب والإعجاب، يكفي وجب منها إلا، سأتب موهبي الأصلية للكتاب الكبير، وأحضره موهبي من جهة، ووثني من جهة أخرى، في شيء أواجأ من الحقيق لتبشيره عدها بمسخر لمساعدتي، سيبهني ويعز في يائنه الأكثر شهرة ونزاهة بين الدائرين عدها — ١٨ — وعدها ستخرج منها أبواب الشهرة المبحرة فتصعب في أحلام بطة عن المومرات السلبية التي سبغها، وعذاف المصنوعين والقذابات (والأسوأ منه) احتضار (ثوي) لكنها لا تترك في الإعلان — وحتى قبل المبحرة — الإيمانية الغصانية التي حاول الكاتب القيام بها — أي دعوة العدة الميمنة — نه نكرة كاتب الفيلاء، لا شهرته كتب دلها — هي المحبطة — نظرية ما كتب لديها، قاعه صعبة في أنه أن يساعدها، وأنه يعز منها، وبحسب حسابا لنقص موهبته الكثير — لكنها تترك أن تلعب مع شيء في الدراع" المشرقة التي كتبت موهبه عنها تنكسب جولته الأخيرة — لكن نجح هذا الغطاء العقلاني بسبب الذي عو عزه، يمزج التنبؤ عفاة المشبوهة خلف سؤارة شريفة وأحضر ما يمكن أن يمزج — وهو كثير شفقة، هو ما يمكن أن اسمه "أقارب الكثرة" المعنى المحلومي للتألمح بالأمم — (الوحي المهيمن) — هو موضوع التألمح المحرم — سبيل لترك

موقفه المزجي الإبداعى هذا ما اعطى الصوت
فداجى لتركه صوتاً "أما الأعلى ... السليطة
الاجتماعية الرقابية التى لا ينام فى جهازها النفسى
الدماغى" "كأذا سمع صوتاً بلغ أعماق بسرائر من
هو هذا الكاتب؟ كيف تشوخ عبر الزمن، وكيف
خلل مبادئه، وكيف انقضت كتابته للصق
والحقيقة، رغم أن القلوب ظل جميلة، والأسلوب
أبداً لكن كتابته من عانت تخصص عن شيء،
صارت كاتب المعصلة والتعلق والأصوات الأنيقة...
النام البسطاء يعرفون هذه الحقيقة ويقولون
ببساطة يعرفون له أن يتوقف عن الكتابة. صوت
الحقيقة يهيم لي بساطة إن الكاتب لا يعي
شيوخته الجديدة فقط بل شيوخته الأدبية...
الناقص عرفته في سلطوته... وتعهز إليه - ص

وهو لا ينزع عن "تعهد" الأديف حين
بذعي امامها شهر بطاوسه ويحجر عليه في
صاحبه"

وها هو الآن يصل ذروة محاولاته الديمقراطية
في محاولته اغتيال بؤك التي كُتب بتدبيره "يا
البنّي" ان يريد ان يجرها جسرًا قبل ان يظلمها
ادعيا كما يفعل شيون فيمنل بهم هو ؟ كفت
بؤك عن كل هذه المخططات والميلاب الصلابة
والآسام الجمجمة في تنصيصه كتب البلاء هذا
وسمكة، طملا سلمه مغتدرا في الالدية" ونوطت
منه في ثوب جسد ما في حبل اليد"

هنا نصلها "هياها بطار" - وهو نطو
يصبه محكمة وسط الدارة الحجيبة التي يصيب
فيها الأشعور المأك مسندة الحلاء وحري على
فرص العبة المحنة - ولهم عينا في طم هيا
كي يقول ان الانباء - ويصعب بهم سرور
وفكبير وسنويكي، هم استاتي - ويوك على
ان "الشعراء والرواين هم حقاء لنا موقوف بهم
وشهادتهم يجب ان تقدر كثيرا، لانهم يعلمون
اشياء بين الارض والسماء لا تستطيع حكمتنا
العربية ان تحلم بها انهم معظموا في معرفة
النفس البشرية، نحن الرجال العالمين، انهم
ينهلون من مصادر لم نعلمها بعد في مقال
"العلم"

تتربع المعتد والمركبات العنصرية هي
تربة اللشومر عند الطولة، وكمن حتى الرشد
تحت وطاة هضبة الكلب والقمع اللططين الهبية
والاجماعية الجترخ لئها ثغى لانبه مسطله
تربص وتعين العرض واللشومر لانبه بمرح
كرف يخلو مسارب عرجيه لهد الحعرف التي
تبعي الاطلاق والانشاع لكن لا قريب الداعلي
رجل الشطة اللبسي صاح مسيط - عرم عه
دفعه وقد يتصالح حيفا - في علف الهية

لروائيته - الروائية لمعمرها عن سلك الشجيرة
لشاعرة -

"لا أعرف أبه بجنسه كفت محتجبه في روعي
حين احببت كتابتي له باخذ مني عرباً عشياً،
صرت ابنة اموات لا حياء، وغائب معطه كونه
لا يتصل بي ولا يكتب في الواقع لم يكن بعيني
هل كتب لي أم لا، لأن غايي في الكفة اليه كفت
منافسته في ادبه، لمحني في النزاع كما احب ان
اسمي ما بيننا - ص ٢١ - وينسر المنسحب
البرية انساب المصنوع غير انريه - ولا اعلم
لمدا يسور الملاكمه ربابه الفن النبيل، هي
عمره الاشغال بلني الانزع الاداعي بموه ما هو
جنسي بهمه ليرجع غير من حل منبطه لا ينزع
بها الفرح - المهذب بالعرف المورطه يصح هذا
كف برك محله في اللغه - المنزله الثقافية،
لمدا احبب الى سجع الإغراء البرك الذي زرع
في دعوى بكتف السبح شعور بالتمسكي والمحو
لم يكن السبب بكتفه يعود اليه ان سلك الروائية
كانت تهيج غلغلة الشيخ قاتب القبال "من حيث لا
تدري" شعرياً "من حيث تدري" لا شعرياً.
فرغم ان رسائلها في الكاتب - ولختيار الرسائل
من جانب الكاتب ينشئ مع اهتماماته المثليه
وعجزه الجسمي اللذين نزلهما برك ويتفق مع
عقول أخرى لديها هي مستندونها لاحقاً - لم يكن
لها ترتيب معين ولا نهج، الا انها لم تكن تسهم
في ايقاعه في شرك حبها وتطغى العنقبي به
محب بل تستثير "عقدة الإنقاذ" الأدبية الكلمية
في اعماقه، ولتختر الشواذ المعاصرية المتعبة
بحكم الضمور الاستعمالي لاسلحة المقابلة أيضاً.
لقد كتبت له بصبر العائت عن حال هاد طمعتها
السابوات الابوية وفكسبه والاجتماعيه، هاد هبة
"بريه" الدواي ينطع الى الحرية والفتح العاطفي
والجسمي، ولكنها لا تجد غير حلق حبسه الحق
فانه مسجحه ترهب التعليم الديني الذي لا هو
روحها وعصائه بمفهوم الحرام والحلال، عوى
طمسها لثق العريض والفتن خور الشمس، عوى
شعها فله عطي بها روحها وبأحد روح الحبيب
لعم لم حلق لطمع، بل القيلة واليدان لم تطعا
للانبيك والماله هاد بل لاصحاب جند الحبيب
ونحسبه، نوره الحواشي بغير هي مسلمها، لم يعد
شيخ الذي فخرنا على صحتها حصدها متبوع
بهمو الحب غندها الغيبه بفر عملا فيرد
لتهدير الشوق في بها الحبة - عوا بلار عاه في
حمام النور والوهو، والتمزغ في متع الحواس
فكوت مقنوم، واي صعب ان تقنوم؟ ص ٢٧

إلى النص الأدبي الذي سلمته لكاتب اللال هو
في حقته رسالة وهو دعوة من حده الى يورلها
وقد انداعقه نفسه والجسميه كل رسالة عرص
تو يلاتها العسية والاجتماعيه والنفسية من حلال

تعاملات العظمى التي تدمن على ركائز محووات
لا شعوره ولكن الأهم والأخطر من بين هذه
السابوات هي السابوات "العسية النفسية" التي
تحكيها "روية" لاشعور العناصر المقابل التي
طريق هذا القصر القمري استهتت برك
الروايه حورث الإنقاذ الأوسية القائمة، والتسامي
- عود الشيخ الى نسبه - هي نوبه عن عودة
الأب إلى لعب نور الابن المبرك لاشعوريا في
المشهد الذي يصيب الشابة المعذوره التي لا
يعرف الكاتب حتى هذه اللحظة انها سلك الشاعره
التي بحث عنها النص الذي بين يديه قبل عشرين
علاً لكما كبراء يعرف ذلك لأنها بعول لب
"ز ساني الأولى التي اعرف لي بها هسه، وكس
بصمها كل يوم، بانها يسبحه قويه من الانفعالات
المعصيه، وانتهت عرسا الى ان دعوى كانت
تتميز وانما اكنت، حين لعبت الحبيب بربوب في بقاء
النمع المنسلطه كك احب ان أتحدث عن نفسي
بصبر العائت، الذي كس بعطسي حربة اكبر في
التحيز - ص ٢٥

ولا اعلم كيف يموت المؤلف وفق الاطروحت
العدائويه وما بعد العدائويه. ان شخص الغائبة -
وهو ورفي - سلمته كاتب البلاك في رسالة برك،
اي انه متخيل، الهاض في اعماقه شعوراً مقابله انه
محرك انقادي لموضوع حب كبير ومستحب
ومحطم، هو عبارة عن التكوين "الحروفي"
لموضوع هو المعترن "الحمي الحبي" لرواية.
لعمروا رسائل لاشعور. ولقد حوزت في الكاتب
صورة الأب حفيد الكاهن الذي برك - وبتميز أدق
"بعض" - كل الأدب والذاهب الأخرى، صورة
الكثر العظمى احب الأب الذي يابست بشكله
الحبيته والاحلايه ومنطومه تأويله السلوكية
الفكر به التي طعت شوطاً طويلاً في "المعجز"
و"الشعير" - مثلما كفت برك الهامه شعر انه
تركب في زور بفره الأب عباو بها بجر الوهم،
وملأ عوالمهم في الفكر الحر، فانها بعد تعيد
ترسيم الانوار مصطنعة قيادها الى النموذج ابوي
لقر مختل وممسوق، لكن بيمادها الذاتية هذه
المرة رغم نوبت المسقط والتشعر والقيمة
والتكفير. لعد اسلم الكاتب الشيخ "الرسالة"
وصاغ لها "جواب" القابل المنسب الذي تمثلته
ضمن منظومه الانثوية المعرفية والنفسية. وقد
بعر هذا القتل وصحه التويليه من حلال - لال
مخيه "تعلية" ملهوسة كسوكاب قامت بها سلك
الروايه في حلة الدعاء لعد سائل نفسها وهي
تجسل اسم قسرة لقليله شيخ مهلك بكرها
بل يعين علماً عن قسب الذي يجطها بريد الظهور
باجمل صورة اسمه هجيب ذاتها المرانيه -
المتجسه في المرافة، والمرنة من اسنفتك التائيد
المكثي في القسوي والقبي نحواً بحثاً مستملاً
- بل المرءه حب لعب نظير الرجل حتى لو كس

التحريشي ونحو رد فعل استنفاذي موضح بالفصول والشعاع، الفصول مثل كثة التلعب، المتعة عطف على شيوخه المستجيبين، وحسن تطلب منها أن تجلس في حصة تردد أول الأمر، ليس لأن هذا التطلب تحريشي ومتابع لقواعد السلوك بينهما ولكن لأنها حلف أن يتسبب ورعها في الأم في حصة التعليلين "وحسن لم يستطع فك الأمر الأول من صنفها لكي يتطامن بعدها التبع الضمير - حتى نحن سنترجى - كما نصفه فاست بمساعده في إبحار المهمة ولا نسي أيها حين خرج من بينها لمعقله بعصب فتح الأمر الرأسي من مساهلة الأمر، الذي سيؤدي توبه حين تستطع ففاته على قبتي الفضة - وهذا وصف حسي مهيب لم اقرأ مثله في حديثي، وبين كل حركة وأخرى يعلن له الكثرة الرائدة عن كرهها لما تقوم به وما تسميه من روائح قشويوغة، رائحة التهاية، وهو التعبير الظاهر عن محبة الصناد الوجداني *ambivalent* المجل في المرحوس في تربة اللاشعور الطفلي في سيكولوجية الأوتة أصلاً بصورة عامه، وفي ذات نارك مند مر معها بشكل حاضر، والذي نعلن وجوده صلباً مستلباً وسيبب انبهاك أن يترك ذات التماثية وتلتين عاماً لم يفسر الآن بعد جولاب الحبيبة إلا على علاقة مع نموذج سوي هو صديق انبها الذي صار صديقاً بعد وفاة الأخير وكنت تسمى (الرمر) وهي صليبه مثله الهدف المحلومي، وبعد صداقتها بالشيخ الورد إلى ما قبل تحرير عمالي في مد أن كل عمرها ثمانية وعشرين عاماً، فحذر في الصح الصحبي والحريري الذي بحث فيه الشهوة عن نيتل جرد في هب شب وعلم لنا نارك معاً يعيب على هم مصوم العلاقة ذات العطاء الإنساني الودي هزل أن صافها بصديق انبها، سيند، قد تحرب بتأثير حادتين الأولى وهاء والهاية طلائع (وهاء وجهها محزناً)، وهي برجح العامل الثاني كحامل أكثر قوة من الأولى، أي ليس للعب دور الأب الحلي دور أسر في تأسيس هذه العلاقة، ولكن لأن الطفلة تتسع مسخر وجاذبية لا يقوم من بالقضية للرجل، لأنها تعلم بعد طلائعها كيف يحسب بقايا صحاء ورواصع كما يقول وفي نهاية جولة لي الرع التماثية تملك نارك من بين دراعي الكتب بعد أن فتح لها سر والد، هذه الفعل الجنسي المباشر الذي جاء بعد أن "اشتقت" عليه بطله على شعبه قبايسين الصميرين وانحصرت كفيه المر اهين المتطعنين جمع الشيوخة المعررة، نحن من "القوة" الحقيقية لقد أعلن لها في حضم انبها هذه المحبة أنه لم يربط بيه امرأة - وقد يكون هذا من نتائج الميول المثلية - لأنه لم يعثر على المرأة التي تحمله "يركع وعلمه" الزكوع" في اعرف هؤلاء توريه عن الفصاف المثلية

على هزاش الموت وهذه حكمه نصيبه المرء كثر درجسي حتى الموت - كفت كما تقول نسلي إغواء عور والعرع عليه كيف يبر - بخلاف بعدها تبتا مصائد اللاشعور الماكدة التي تحول ما هو مقصود شعوري إلى - وببرادة ظاهرة - ما هو مبيت لا شعوريا، جنسيا أو عتوانيا. تنهض نارك بعد أن ضيقته وهو يتماثل بشيق، وتستأنه لانتفاء بعض انوار العرفة. منورها أنه يرجع من البهر الصوبي، ولكن بالنسبة له بشكل هذا التصرف خطوة مهدية للتعليم على لأدواع المموعة - مرج ركبها المصوبة وبوصها الأمر فلا يرجع لأنها لم تبال حين يحسر الصلبي كشمها ركبها وجرأ من فدها، وشعر بأنه رضى غورها حبسه لها جعلت شهيرة بحدو عذر كبتها لم يكن شعراها فمروعي الهائل الذي أقبضه من مطم حزينا وهو "يجب قبل الأب"، والذي بعث شعيرة في جسمها، هو الشغف السيفي في هذه المرحلة المتأخرة عن جملة المراهقة، بل شعرا "سقط الأب وتلويته"، لأن موبه يمس مع حلال الطغلة الأوديبية الجامحة وهي ليس لها مكل في نفس البيت مهباً كفت نرسبه الأب خلاف يعلق فولد بالأم الذي لا يميز طول الحياة حيث يعي موضوع حب يجب "استعطى" ولا يحقق إلا من حلال قبل الأب والعصاة المبرم عليه شغل إلى خطوه اغوائية أخرى بعصها اللاشعور وتلك حين تحس نارك - بعد أن ضرب الكفر قنابله - والصرة ترقى دفاعات الصمير، والسر، كما يقول الشاعرة القديم، فاحشيل المسكر والمصعب، وقد اجتمعا الآن لدى نارك في هذه الظهيرة الحمراء - حيث ترى لي من ولبيها - ولا يعرف مصور هذا لوجب - أن متسحه، محكت له عن تهايرها بزوايه الأولى التي رابها وهي في النافذة عشرة - تميد إليه ذكرى الضحية المحاصرة الحايه التي مطرقتها في الرسالة - ولتي - أي الزويه - كل بدور موضوعها حول معلة رجل هير، لم يستطع أن يحد روجه نوب هره، وكثر شهواته، بهسي الليل وسط أحلام شيعه، آخره بالمشاء العارلته وهو مطلوب حلة بطلتها في الرسالة التي تلتها بائقة على الإنشاع المتكبر فيسدها الدين ودروس الكنيسة وسوابب الكهنة فشرح في الحبال والتقصص ومزاسه الحادة المرية - انبها نكره تايلم عرسه بعد أن صافت معه الشيوخه والمجر الجبسي - لم نكره بهسيتيه (سحق النكر يفت) التي تحبها بيلها، ماها بصوته الموح - فكره - ب "التعبه" الشغري لشبابي من لبحه وشوب مستوحية وكأها تهيئ بصها للاستجابه المموله من ناحية أخرى - يميل غير محسوب في سائح لجة الإيهام - حين يمد يده ليتحسس ركبها ثم فدها بوله مستعيب "تبرر" استجبالها الهادي للفعل

نورة عسيها، وسلكته بفاف صوت تشطى من الحية كيف تفكر ان تعيش حياتك؟

قال المسيح هو طريقي

ونت لو بصروح لكن هل المسيح يريدك محبباً؟ تحول الصراخ - لسموع وشفتها إلى بلومها، مقعها إياها من الإنسكاب على حدها كفت هذه أول حبيبة عطفية تعيش مع شاب حصاه إيمانه لكن، ماذا يمكن ان يسمى ما بينهما سوى حب؟ كل عويل في -اعلمها بشند حتى الجوى، ونثره خجل روجها في انفاق لدخول عجباً كيف يكرى الحب إذا لم يكن كعلاقة بينهما؟ ص ٣٣ -

تعود ينكر أنها إلى واحد من اللطائف التي شرفت روحها بلحب بها وهي نقص على الأطفال معجرت المسيح، شرفت روحها حب لأطفال والطينية والصحاء والسحب والمسيح والله والإبويل، كلها حب طلال تطرب موضوع حبها الزاخرة وأينساحه ألويحه المتشعبة، شرفت روحها حتى سأل الحب من عبيها سوعاً ساجده مبادقة مسجده بيده "تخلق الأطفال الصغار، العذراء، وشباب العراء، يلتمسونه ويهلونه ويعبرون لها عن حبيهم الكبير، يك باقراً، صحت جسداهم السليمة بحب لا محدوت شمل لفرحها كلها والكون بأسره، حب كوسى كما أحسنه بطوب من قلبه الصغير وينشر مع الأثير انبساطاً فخره وهي تذرك أن هولاء الأميين والمعزولين قد منسهم كلمة الله وسحر بهم، وهي الوسيط الذي يسبك كلام الله في قلوب الصغار لم نكلم المسيح من خلالهم لم ينطق بعب نموها ان روجها من الأسكت كفت شوة روحية بهر حصداها كله، وهي تروى لأحصاد الصغار يتبعدها وصحكتهم وصحباتهم لتباعده، ويرجع هذا صباها من الأمل يحوطها أقرب منها، وجأت على ركبته بجوارحه، ومنح دموعها بطاهر كفه أنه يحتر أمهم، يملأها بحبين دسعين من الوجد أنهل أن يكون هذا حباً محوياً؟ لو جسد المسيح في كل اللحظة أما كل يترك حبها؟ كل يملأ لو أرميا على العشب وملأها لبع الحب الروحية الجسدية، أو الجسدية لروحية؟ - من د ٣٤، هي وفي هذه القطعة الشديدة الإحكام جمالياً وهي ولعوا ودهسا، تنجلي الصويفية الحقة، للصويفية المتسجبة التي يلحم فيها الإنسان المحب بموضوع حبه - حب - عليه الله المحب وهي موجودة حتى في الصويفية الخاطلة والبطالة النفسية التي تكترب من الحدود الذاتية - Psychosis (ولا اعرف لماذا يصوم المتصوف والشاعر "ابن الفارض" شهراً، وحين يحاول الإقطار يفرج له شاب جميل الطلعة من الجدار ويأمره بأن يكمل الصيام إلى أربعين يوماً، لماذا لم يخرج له شيخ ورع ينصحه؟ أين العارص كل

والمزاجية وقد يكون حادثاً لصعاء تجربة حياء الأول الذي نسميه "الحب العظيم"، التجربة التي عاشها في بهانه مرحلة لثرائه التقوية - نروة المراهقة - مع الشغب الذي كل بكزها على عيون وينز من الطفسية في جامعه بيزر وبمحصر من وقت لأخر الاجتماعات الدينية الأسبوعية لفرقة المعبة التي كفت واحدة من عضنها، لقول حدثاً، في حيز بوعاً من الحفارات العصبية فلاسوبه الكاشفة هي أعمال جنونها هي سبب فشل التجربة لقد انتفعت نحوه بجموح - وفي العطب تكون الانتفاع للجامعة موسسة على الحفارات المحاربه الطفسية العنيفة أو المؤنكة، تطفلاً أو سافاً، مثلاً يرى شلب هذه لأول مرة وبصره وجنتها، هنا تفكر صورة الموضوع المكبوتة المخترنة التي يقاس عليها الموضوع الجديد، وفنعت له أوصافاً شديدة المعنوية: وجهه متمزج بالفرح ومشمع بالسلام، ضميره مرتاح. وقد انكثت قصة حبهما من خلال "الرمائل" أيضاً، وكذاها قد تخصصت في "الحب عن بعد"، وهي طريقة تلتزم النتيجة الصالحة التي تعلقت من ردة فعل حبيبها المصنوعة: "إن طريقي ليس طريقي الحب البشري لقد احزب طريقي الحب الإلهي المسيح هو طريقي" إن هولاء الذين يتركوا الحب البشري الملموس والمشعشع في الجسد الأنثوي الإلهي - وأقول الإلهي لأنه بعد الانسباء قرر اني سبب فيشر الصلح من تحت رجل الإلهة ولم يبق لها من انيل سوي الموب، ولا يليل على عظمة الله من أمثال الجبال (ينسجها الأسفل) الجحار (بعضها) ويطنها) إلخ، وكل ما قلت الإلهة أنها خلقه كليل على روجها بمنسطيع الأسفل المنسبط بالعلم ان يتلاعب به عدا الموب ولا يليل ملموساً وكلمة على وجود العربة، بعض الموب، ونفلي وجود الله، سوي جسد المراه ينركبته الحبيبة هذا عندما يبعث أمامك جسد المراه يطل على الله الخليل القدير، لأنك لو جمعت مليون هلي من لذكور قل خلق المراه - قل الخاطفة - وطلب منهم "صنع" دفعه لهذا الذكر - الإله المنسود في فردوس هل يعكروا مصعباً وهي هذه التركيب التي شكلها البابل الله) هولاء الذين يتركوا الحب البشري الملموس وينهجون إلى الانحلال بموضوع حب تجر يدي هم مصعبون لا يستطيعون الجهر بموضوع حبهم المكبوت، ومحصيون يستكملون عليه حصانهم النفسية الإجزائية وهم أيضاً من علة لأتاسين ولا حدك متعلمهم الملمسة وير استها العاطفية في شهب حبيبتها وتمركف روحها المعذورة منحصر برك الحلة

" قال المسيح هو طريقي وبتلو تصعبه وتصرخ بصوت كالخجل والرسائل، والأشواق، والحب الخجول! لكها الحب في كلم

تجاههما لكل هذه المشاعر المتصلة بترتبط عليها شعور شديد بالذنب، هذا ككبت تعترض لعداوت صميم قاتر بسبب انهماكها بها، تصفيتها، ككبت عكسي شدا، وهي تستحضر صور شفافهم وكماحهم، كم ساعه تنكب واكتسبها على ملكية الحياطة لحيطة لها ولا حولها التباين الجميلة، كي لا يشعر ولا يفره، وعده النفس بجاء رفاههم الاثر بقاء في الجملة، وساعف العمل الاصلافي الذي يهني واذا نعه فيها، لاجل تامين انفسى ما يستطيع من الحيوة والرفاهية لا لولاها، وحيث الامحسور لهم، بالاجساد، كرف يشعر على كل هذا العرص من النيل والعطاء، انهما يحققها؟ ص ٩٩ و ١٠٠

وهذا لشعور بالذنب بجاء وجودها المعترض بجاء والديها هو جزء بسيط ومظهر مباشر لمصورة سوية اعبر واشمل من الاحساس للموجع بالاثم guilt feeling الذي اسرولي على وجدانها منذ صغرها، حصصا حين بدأت بممارسته العادة البرية "كانت تبني من فعلها الاثم مثله بالحيث، لدرجة ككبت تعترض عبيها حبالا حين تلمح الانجيل حربا على طاوله ترسمها فحشر انما حبيب لمل الله هي، كانت تبني بطوار الله يفرق كنهها، ترصدتها بالهم واحتمل وهي مكورة حول نفسها عازلة في فعلها الاثم - ص ٣٠. وبعد من اهل من السوالا، البتة بعلام من العيصه الايوبه الخافه، وزعم انها "جيت" وطيفة جيت لمبولها الاستمانيه منسله في اعياض ممره العادة البرية تحذ لا يولها لانهم ربحا في اصقبح من كل افعال صارت وثر بزي فصل بدل بطار المعز مات وحبب حننه، الا انها كانت تعود لتسقط في بحر الاثم المظلم من جديد، لكن العامل الاهم في بشرة هذه "العقدة" عقدة الشعور بالذنب في الثقافة الدينية التي ترع عت في احصائها، نفاه تقوم على امسار ان الانسلي ليس حيوانا انما حسب بل انه يجب ان يصفه "لا اعتراف" بدونه ايضا، ان يقوم التكبير على ركيزة "دلال الجسد وسعفه كدوره حبيره، يجب احصاء غريزه الحب، والمشكلة ان كل هذا الموقف الفاعل المعدي لشهوه يزكر على اعراس اسطوري حصل قبل الاف السنين ولا يمكن ان يمتدح في ابطائه بواقفهم الزر هي عمل برك الصغير المشكك

"ككبت قصص الفتيس تحتل القسم الاعظم من الدرس، قصص متشابهة تملأها غما وريا من بشر اسطهوا وتوسعوا للحرور والتدبيب ولاهز ان الوحوش للجنة، لكنهم استمروا سعادته يلهمهم ككبت معصيا تنصص رجا، وفشرو به الرعب هز- جسدنا وهي يصعي لهذه القصص، ونخيل مشاهد التعذيب المرعبة - ص ٢٦ وكذا الثقافة جعلها يشعر انها مطلوبة لاثم ما - العيصية انه غير محدد ولم تقم به - بها صحبة حطبته

يحب احد صبيال الفصليين قبل تصوفا) ولا كيف يصور ما قرأه برك بعد هذه التجربة بسواها ويطوي الصفح من المعصيين والرهيب الذين يفسون حقيقتهم جدا عن الناس في صومعه في جبل او برك كيف انهم في لحظف بوحدهم الكلي مع الله، وبحولهم الى صلاه، ككفو يصلون بالانصاف والصدق (وهذا ما ككبت الاحطه ايضا لدى الجسد في المعزك خلال هرب الانسلي لنبس لان الجيهر المعصني الفلاوي) (الشميتوي) يتسمل بكل طاقه في حالات القلق المعزط - قلق الموت - حسب ولكن لان الجية "ترجع" في حصرة الموت هي هذه القطعة - الوصفه لعلاجيه بكنس حين جيت للانسلي والله والحنه لكن حبيبها هرب الى احد الادبره البويه في الورك فكرهه برك عوده حديها له، هـ "الجب والكزه وجهي لعله وحنه" بالنسبه لها، وهي حكمه نسبه اخرى مهمه من اساسيت التحليل النفسي هو "ان الحب في بدايته كثيرا ما يكون الدراك بحمصائه كراهية، وان الحب حين يجرم الاشباع، يمكن ان يتحول في بصر وبصورة جزائية الى كراهية ويحدثا الفشراء عن انه في المراحله المشبوهه من الحب يمكن للمعاطفين المتناقضتين ان تتعاضدا برهة جنباً الى جنب وكماهما في تخلص اهداهما مع الاخرى. (هذا ما عبر عنه شارع اغنية باظم العرالي المشهورة اهلك واريد النساك). واما التعاضد المرمي بين الحب والكراهية في اتجاههما معا في نفس الشخص وبكظم شدة لهما، فلا يمكن الا ان يثمر دهشتن، فتدفع لتوقع ان يكون الحب المشبوه قد اجتاح الكراهية او اجتاحت الكراهية العرمة منذ زمن طويل، ولكن الحب نجح بحسب في دفع الكراهية وكبتها في اللانفوس. وفي الانفور حيث الكراهية هي ماس من ان سمره المعاملات المشعوبه، يكون بوسعه ان يسمر في البقاء، بل ان يسمر في مثل هذه الظروف وكعامة علمه، يلعب الحب الشعوري من ميل ر- الفل، نرجات عالية من الشدة بشكل خاص، حتى يكون من القوة بحيث يتمكن من الاستطلاع بهمة ذاتيه في الإغاة على حسمه (الكراهية) تحت الكبت وهذا ما يحصل لدى الطفل حين يمر مرحلة "عده اوديب" بما نصصته من مشاعر الغيرة والعداء نحو ابيه الذي يحبه بالرغم من ذلك حبا عظيما، وهذا هو ما يطبق على برك لمراده في علاقتها بوالديها تتجسدت اصناف الابحار بين سيني من اعماق المصطرة وتسطع عليهم فقد كانت حناي من همرات وجدانيه متصلة بجاء والسبها، فهما يعطينها كل شيء عدا ان تكون حرة وكثيرا ما كانت تروح بوطه شعور فاض بها مخر- الله، وككبت حليل الفديوق فيهما، كيف بمارس الحياة بتاعه جميل طاهري، فيما هي تحسن بحقد لادع

هي تعرف الجواب الذي لا يصلح لأي سؤال يطرحه "الأخوة" أو الكهنة أو الآباء والجواب يكمن في الفصل العنصر بين الروح والجسد، بلا تعسف، وتور خطايا أو آثام، هكذا تصالح لوجه الشؤ الكونية والانساح بالخلق من خلال المخلوق يا الله، أي طمعة عظيمة هذه أي دين عظيم هذا،^{٢٨} ووسط موجات الإرهاف - إرهاف السلطة المذكور به - الحاققة، لا يمكن للاشعور - المراهق الذي خصوصاً - أن يجمع بهادسة جيفة قد لا يستطيع الهجوم لكنه يفهم ملكاً أو كائن حرج ولأن العريزة الحجة مجبولة من روح الله فلا يفي ولا يوب هي الهي الذي لا يموت هل يترك تقصدي للالتفاف على الحزم - بطح فحذرو حضور الموعود لكنها ساءم وأتم له بدأ المكبوت - بسرب من بين أصابع قبضة السلطة المكينة الجنبية بدأت الحشرات المخرمة تنهض داخل قوسى الحلال والحرام اللذين يخلصون بها وهذا الفعل الترحصي يحمل معه من الألم فتر ما يحمل معه من اللذة التي تكون بالفضة دائماً - سرب الهواجس الجنسية والانفعالات الدنية "الدنيوية" تأتيه وهي غائبة وسط الأجواء العنيفة "العنيفة" أجواء الممارسات الدينية الصلابة التي يسمي بظهور النوع من ممارسات برب إزال الجسد فإذا بمواس الأخير تنسحب وتنسحب في ظل عدوان الظهور - قول ترك "كنى الأخوة" يطلبون من أفراد الفرق الدينية، الركوع والخشوع أمام القمصان المطبق، ثم التنازل العميق والذريعي بقداد والحر والكون، لنتمكن كل فرد بالندجيه من محاسبة نفسه في انعكاسها عن الله - كلب يمثل لأوامر الأخوة بضرورة التركيز الذهني العميق وبسبب العمل الحزجي - لكن كل مرة كانت تروغ حماً من هجوم صورة جسدية شبيهة الإثراء التي دهنها لا يعرف سبيل تلك الإثراء الجنسية التي تحسها وهي ترك بين رفقاها معصمه العينين فيما صمت مطبق يمر بينهم كوشاح من حرير والشاهد المبطنة بأيسلام السداة كأنها تنتظر قبله - ص ٢٨ - ٢٩

كلى التسلل يهجمها ويهويها وهي هي حصرة الله

وهك - كما يقول مطم هيبا - لوحة للعقل "فيميل روبن" يصنع إلى نحو بيميري موح لا يجزيه به أي شرح وتفسير عن تلك الحقيقة التي لاخا ما تنسر عن الإنشاء مع أنها جذبه بل تنسره هذا صوّر الحال حالة الكذب النموذجية لدى اللغتين والرفاد راحب منسك حرب من اغراءات الدنيا وتجريها بون ادنى شك - إلى جذع الصليب الذي علق عليه (يسوع) المخلص - فإذا بالصليب ينحسف وكفه طيف ونسبب مكانه

أستور به عذرة هي القدم لا يد لها فيها وانه لظلم فادح وجار أن تنقلو كل صباح ومساء الصلاة الربيقية وخمسهم الله عن نحوها الموصولة ينسب ادم وحواء للذين حلقا مشبهه الله وأكلوا من الشجرة المخرمة ونحو الأصوليوس - مرار عو الإثم - هي أصل الخطيئة وتجلياتها لوجدوا أنها حير عن اعتراف الهي بقوة عز بزه الحب والشهوة الجنسية التي لم يدرع رعم أنها تجري تحت عيني الله هذا يشبه حال النص الذي يمد يده هي جيب الشرطي الذي يراقبه ولو علوا في السقوط يعني عواقب السلطة المخزمية، لأن الله أصلاً هو الذي يترك خلق موضوع جنسي - أنوي هائل البحر بتكويناته الجنسية لادم، طمدا يلومها إذا كتبت الممسة المخرية أو المخرية - ومن معاني الفعل عرف "هي اللعة هي الواقعة الجنسية - اللعة من عطفها الأبوته - هي ينتجه طبيعته لحظوة ذكر وأنثى ولو علوا في الأنثى هذه قد خلقت من صلح ادم وكل من الممكن من خلق من طين لارب وإن الخلق من الصلح ينسب قلباً حليماً" لكنونها أم أو أخت لو علوا كل لك، ما جعلوا نارك الصغيره - تزحف من الرعب، شاعره منها أمة عملها وهي المراهقة الفتنة التي لم يعرف جرماً أو صلحها إلى حد أن يؤمن أن الأم الدورية الشهيرة ودم الغذاء الرحمي الخصي هو منسب معروف حين هموزين من العرويين، وهو نوع من الغلب لأنها عصيا أو امرأه - وليس أنهما قاما بالفعل الممنع الذي سببه الإلهة وبسببه حبيبها في حربه الحب الأول العظيم" جعلوا به بأعصا - وحسب تعبيرها الشفيق "تشر لي الله يربص بها في كل لحظة، ويسجل في دفتر كبير خطابها، لأحسها يوم القيمة - ص ٢٧"

ولأنها لم ترفض لميانية التاثيم الجارية بفعل اندفاع روحها الصاخبة الطفولية القارية الطفلة بالفتوة والندوع نحو الأشياء والأسماء بلحظة الدهشة الفطرية الدهشة، فقد استلأت روحها بالمتولات التي لا جواب مفتاح لها أولاً ولا معنى لها أصلاً ثانياً - وهذا هو مسبب شيوع البنية التمولية والاستفهامية في القصص الحكائي للرواية وطغيانه عليه بصورة شديدة. لقد جطوا حياتها الغضة عبارة عن علامة استفهام، وفي أموا الأحوال، في المواقف التي تصبح فيها الحياة عيباً ثقيل يجب التخلص منه، تصير حياتها علامة استفهام في نهايتها نقطة على شكل طلاقة حسب تعبير مايكوفسكي لماذا هي مخطئة وهي لم ترتكب أثماً لماذا عليها أن تتصرف رافعة مره في الشهر أمام الكاهن لتعرف بدوب لم نعم بها لماذا يجب عليها أن تردد ثلاث مرات وخشوع (يا الله) اعتر لي أنا عذك الحاطي) وهي التي لم تحطى وطلعت على الحياة كغممة ندية من عرق بياض المرأة لماذا ولماذا ولماذا ولماذا. لكن بلا جواب

الامتشاع عن في تلمس يستغيها رقيه تلك الرجل المنكين الذي لقي إليها بظرة مذهشه ولم يبرس بنيت شمع

فعلت إلى بنيتها مصطربه اشد الاضطراب وهرعت في اليوم التالي إلى الاعتراف لقد كتبت هذه القصصه هوى غرامياً بما لدى امرأه ورعبه وشريفة وشديده الحرص على سلامة صميمها لقد اوتيت فكرة الراعب عند طعولة هذه المرأة بفكرة المعلومه من العريضة من كل هذا دافع بالفساد يصل بين تصور رجال الدين وبين تصور العريضة، وكثيراً ما يحدث في مثل هذه الحال أن يعمر الكاتب بالذكوب، وإن أصبح اداه الكيب، مع الأيام، متفراً جدياً للجنس إلى حب هذه الشبيه للراعب هو العمود الطغره العريضة الجنسية الطغره من خلال تصورات الكيب الأدبية، وهذا ما علمه برك وهي مقالة تذكر كثيراً في حياتها هي بحرية حبها للكتب مع الشك الذي يصورها بثلاث صواب، أحو صديقتها، دي الأرجولة المعصية والقوام المشقوق والمصلاص المنيصة، والذي حين احس وكشف شق ميمسه، صوره التي تكسره الأشعار السوداء، خذفها سهم حارق نظريه بصوري (والسهم الحارق الذي يشتر بذكر في الرواية) وهي انشاء صلاه العرب – والكاتب يتحدث عن راتها – يطلبها بصمير العائب الذي ينيح لها الحبر في الحديث عن ذاتها كما يقول في حين هي، ايضاً محاولة لإسقاط المشاعر الأثمة – والكتب على الصمير سمه كجانبه خلافة في هذه الرواية – صنف اعدادم مشاعر الجنسية في المكان الذي يحصرها ويصل على تطوير روحها منها "كنت نفع في الصف الأخير في كيمية الدبر، سحرى شهوة لجسده المنمق الذي كس محصوراً في ميص قلبي صير، وبطل جبر اسود، وحين ركع على عارضة المقعد الحضي واتكا برصيه على مسند المقعد امامه، انصبر الفصوص كائفاً معالجه من ظهره الأسمر، تمت بكل شوقها للجنس لو تداعب بجنس تلك المساحة الملحرة من جسده – ص ٣٩"

بهذه الحرقة التخصيصية – والإبداع كله تخلص – تحاول القاصيه عن بر عجاف المحاصرة بعضه الفصع ثم حسب كيباً ليمسها – الشب المراهق، هي الأخب في ورقه المجدبة التي نص على الأطفال معجزات المسيح، "وحيث كانت تفتح عينها الساحبين في الشوره، كانت تلمع جبينها الأول بنعتة محراباً طيعها في احد سيرة التوبل كانت تشعر بتسحره شديده منه، وتغطي نفسها برحم كبير للشباب الذي حرقت عذريه جسده، وشعه لحرق عنها الرافعة – ص ٤٠، ٤١"

وفي رقة معصية تعود بنا الكاتبة إلى رواية محتها المحاصرة مع كلب البلاد وعصيته من

وكلفتها لفسل حله وتزجصفه صورة باهرة لامرأة عابره رافعه الجمال احدث وصع المصوب عوبه ولما أراد ومغفور أجروبي، ما أتوا مثل هذا الصن الميكولوجي المذهب إلى يشخصوا إغراءات التجريفة، صوزوا الجمال في وضع تحد وانصلا إلى جانب المحصل المصوب اما "بوليتيكا" فت أدرك أن المكوث بيجين لدى عوبه من داخل السبلطه الكاذبه بصها" ولكن اتى من هذا الوصف ما حصل فارك وهي تجسر – بعد عذاب تردد وصزع بحسبات – على مقابلة الكاهن المعجور المشهور بكنهه ومعالته وبثيرة الساهر والعوزي في يهده الفعوس الممنه المزهرة وقابضها إلى يرا الأمل والإيمان، الكاهن الذي كلف جمعه مع والدها صداقه بوع، لايم الشب حين جمعه لامل فهي الجمعه الإثوث كيبه في عله الانتظار قبل المعقلة وباب حضي فقط يفصلها عن هذا الزمن البسي بتذكر رضة أهله الأولى فلاهه الوجه التي ببانها مع رميل لها في رحله جملية "قله ساجره لا يمكن لها تذكرها ما لم يفسد بأكربها رواب الأبرص والمشب المندي ونعاه حروف عذ، وهيمير غصن الأشجار أصب بالجمال كونها تنشي بجلالاتها العاطفية وهي علي يعد تغلق من موعدها مع الحنين – ص ٨١" ها هي نفع مصطربه في حصره الكاهن لنطرح كزتها امامه مميصة تحب مسلماً معها في الجملعه وتزد الزواج مدها اعزف ويك وصمبت بوجبهاته ولطاعت وملات روحها المسمره فخدمه وجلتها بالدموع القلم إليها بصميتها ويقول لها برك يا ططني لا تحدي بصك باندن، ساسلي من اهلك – وهما، وعندما يحصنها للكاهن المعجور، وهي في موقف التكرير الحانع المنير للراعبه بيجين المكوب الاثم "كن وجهها مسوداً بلحبه امكها زعم حاهيها في هيمال كلماته أن شعر بوهه الفصيه نشأها إلى صوره، ولم يعها وقها سماع عول حيث اتيت من مكان ما في فضاء العرقه، كفه ساعه صغبره انجرت نوره الا يشعر هذا القدرين بعه وهو يحصنها لكها طرقت بصوره هذا السؤال الذي اعتبره هماً شططياً – ص ٨٥، ٨٦"

تقد رارت امره – والقول لمعلم هيبا – بدوه غريرة، وهما للاعتراف لم فتم له هبة ظم يشكرها، فحصب ولكها بذات حسن بميل جارف بحره نظور إلى حبب يدفعها إلى الجيت عن الراعب للحنث إليه (تذكر حكمه برك في أن الكره والمحب وجهي لعله واحدة) ساجر أكثر من صره للتحصل من هذا الميل فهي امراه يحب زوجها، وحاولت مقاومه هذه المشاعر لكن عشا وحدث أن مرزب أن امام يته حنك وصيغت السلم من غير أن تعرف ماذا يفعل، ثم قامت بزياره فيام اعيداد الفيلاد وحدث أن خراب راسها ظم سستطع

ايتي، سامحيي إن استطعت - تسمى عهودها الحثمة، وتحر له محمله بعضها المسؤولية (البذئ) أظلم) ونوافق على دعوته العشاء الجديدة مع استقله والتي أثبتا إليها، لقد بعضها من جديد "نور بن نصت" لحواله عن عذاب القاتل وأما وحى التي بوغل في "تجديد الذات" من خلال التواطو العتير - بطريقه "مكتفيلية" ترى بن العلية تيزر الواسطة - وهاهي - بعد موجه لفتت على الكاتب وعلى قاتل - وعلى التهور - يستقله في دينها وتعطيه الفصل للأمين من محطوطه ورائيه لكي يقرأه في رحلته الطويلة ملاحقه إياه بعينها الصبيون

في هذا الفصل ولدي شربا إلى جوانب منه سابقا تتصاعد معه حراك الشبه المدونة بعد أن أحت - وهي المصنوعة، رمتها في الكلب؛ الشبب "صعود" المسلم بطرف في كل مكان - ما هو - ومواظوب في وطن واحد جمعا من الآف المسلمين، ثم لا يستطيع الزواج من بعضا البعض، هي له من وطن واحد جمعت فيه مصير واحد هل يمكن أن نضعهم في ساجات القتل الشفيعه و"هم" يرمون النحاس في سرب الزوجه الصغير هل يمكن أن يحب بعضا قتلص جميعا، و"هم" يرمون علينا أن نحب بعضا البعض فربما

رسالة حظيرة هذه التي توجهها هؤلاء بطول الدنيا ولا عذر أن مدعا عربيا - رجلا كثر أو امرأة - قد تناول هذه المحبة الخطيرة المحظورة بمثل هذه السمة والافتقار والجهالة لقد ذهبت صغرى بصوت حزين، وكانت تسأل إلى شفه في الطبق الصائمون بن بيالي يظفران الحيزر التي تعبرها كانت بعده بلا حدود سوى صلابته حد أن الزواج ممتلئ بينهما هاهي سراجو بين أحكام أهلها ومشقة فيها، بين تعاليم بينها وبوجهات قلبها كل شيء في حبها صار بحكمه التشوش والإضطراب، ولا شيء مفهوم ما هي لماذا يكون أعر اسفاه وانتهيا من المصلين ثم يحرم الزواج منهم" تذكر أنها كانت ما زال طفلة حين سالت أمها للسعوبة المطرب عند الحليم حافظ

ملأه لو بعدم عبد الحليم حافظ أحطبك قبل أبي، لما كنت بواصين
صغرا بالمشك قالت لها بغضة مطلقه
بالطبع لا، لأنه مطم
- لكك معجبة به كثير؟
- لكك مطم - ص ٥٥
ما هو الحل؟

إنها تعلم بأنها بحاجة إلى عمل "يقولني" تحرق به هذا التواو وهذا العمل هي غير فائده عليه في حين أنه في حقيقة العرصة الذهبية تطبيق كل التعاليم الدينية التي حثوا رأسها به هذه هي

النكور، خصوصا نكور الثقافة التي يكافئ قديم قصبيهم، فترص علينا مداح بلغة الحسة والبناء هذا محرر في المجلة الثقافية الأكثر شهرة وهي هذه المسكن يهاجمها في مكتبته الرسمي ويحاول افتر شاعر ومثقف طبع أكثر من حسنة عشر كتابا يطلب منها وهما عزيزي وهي أكثر الحطط حميمية، أن تساعد ملانيا، في حين كانت اصانع يمتد ناداع بعدها ذهبي الثمين المصنوع بعقها وقد ثلث مدعطين مصنف بالهون الجنسي طر حلال عشريين عشا أكثر من حسنة عشر ككتابا يعرض عليها مغفصة صر بحة (اعطني حسك، أشير لك) يهاجمها وهو يوصلها ببولته هههه بصعوبة ولا تفل الجملة النفاعية التي قنمت بها الرواية لو وبتتها في صفحتها الأولى "كل شخصيات الرواية من الخيال"، من الاستعمال التباوني للقرى سببا كما أنها ليست مهمة لسيني الأولى يتعلق بمر ابن باني الخيال؟ وبخلاف ما يعمده الكثيرون فإن الخيال لا "يزل" من سموات الجيول، إنه يمتدح من أرض الواقع جذ أي كثر "خيالي" يكره "تسوي مستنير" أو "مستغلي كوبريك" مسجد له عشا وأطرافا وأحشاء نور بها ونهاساتها "غير معلولة" وهل هناك أي تكوين "خيالي" في ألف ليلة وليلة لم تكن مع ذاته مشته من الواقع؟ أما الثاني في أسلوب الكاتبة كثر مضمونا بخلافه شبيه المسوق والعذلة في عرص معقد شعورها وهي منهم ورسم صوره عكر اسمها "أحتب من الواقع" جعلت مسألة هيم الفاري بالفتيش عن مر جعية" فطيه يعبر عليها أمرا لا يمر منه بها فتمد رما غير حائز معلة بن ليس "أعذب الشعر كدبه أو بالعكس ولكن أعذب المرد صدقه كانت هذه الواجهة التي تكنته نامة بعض المتقين معصوبه كما قلنا، فهي برسخ في ذهنا لمداد لا يجد الموهب الجديده الأصلية - مثل موهبه برك - من صر صر ما أم الساحة محكومة بلهات مثل هؤلاء الذئب - ذئب العريرة - أولا، وكيف خلق موهب أنبي في وسط ديني مثل هذا دون أن يعجز حسمها على أيديهم أنبا، وهي تكنت المسوك الممر روح والمساكن لأفراد هم مثفون على الورق ويهيون على أرض الواقع ثانيا، كما أنها شكل فقه هيبا نصيا لا يستغل سلوك كاتب السداد مع ترك في كسب غذاء فطيرة الحمراء كما حلتها سابقا ويبدو أن هذه فجر عات الملوكية اللا حلاجه صريرة للفاري كثر عات شهيدية مرزة وصغيرة نعه لجرع حطط جرة الفصاة الكبرى في الإصصافه قدا عه فني عاتت برك منها كحرفة باليه مهتره من المهلة والإلال وداسة الصباغ تجانها النقمه على الكاتب وسلوكه الشاق معج، فاطمة العبد على نصيا إلى فاطمة ونحضره فيما لو اتصل بها، لكنها - وبعد ثلاثة أيام، وبعد أن تصلها بقة أعتذر منه برك يا

كلّ بلا قلب وهو الرؤوف العطوف، ولا يظن أحد أنه الإله الأب الحاني الحلي المسم، أنه الوجه الحلي من العلة الأبرية الذي يصعد الأبناء الذكور المصوبون إلى السموات القصية، القصية إلى حدّ أنه لا يستطيع رؤية عذابات الأبناء المحضرين المندئين بوصوح ولا سماع نداءات أرواحهم المغمطة به، فلا يستطيع إيقاف مسيرة التجهيز التي تتعلّق بأبناء السوء من جبل إلى جبل، والتي لن يكون ذلك آخر صحفها، لأنّ الذي لم يكن يعرف أنها من حيث لا يدري ستبدأ بتجهيز نفسها، ومحوه حتى إيمانها جذبه الهلالية تلعب على الخيل، تحب المسلم وتستمع بحبه، لكنها في أعماها تعرف أنه لن تروجه، تحول الحبيب إلى عتيق عابر، وفي الوقت نفسه تدعي في داتها لغزوه على قول قزوح الذي يجلس به لها من نري مسيح، لكنها لا تفكر أن تسع موجات غويل حاد من الطوف على سطح روحها، أنها في العمق تدعو مصف وما يورث إليه - ص ١٠٠ -

وهي حلقة محاولة أجيده قبل المصوطة النهائي الكزني، تلي ذلك كتاب الصلوات وتلميحات الكاهن وبواهي أربوب حلف طهره، تغور اقتراح "الحنينة" المجلية مع صورته المزمرة الأخيرة ولكن حتى هناك يلاحظها الأمر الأبري الصغي فقد لاحظها نسج الكاهن إلى نفعه وحبها وهاجر يجلس على الكرسي من الهزّان بزمجها وهما متعاضدان، فتتص من قمر بر سدرج الكرسي من العرة لكن نسج الصنع يتبدّل ويترسم صورته على حمالة الثياب أطولانية ثم تصل أئند المراحل قصرة وإرهاق حين سحر وجهها في صدر صورته لتتحو صورته الكاهن، هنرسم صورته على جلد صدر عبيبه الأسمر مثل هذا الحصار الميت هل هو مثل للرحم من للتبطّل؟ لقد قلب الكفنة الحلة المزيرة للساقية التي صورته بوحه "فيليسين روبن" حيث يتجسّد المكيوب المحرم من أحشاء السلطة الكاتبة نفسها، إلى حالة عجيبة مضمرة حيث يتجسّد الكلب المكيوب من المكيوب المهدد فينس حتى القميرات الصغيرة هنا يصبح حياة المزمرة كلها عياره عن جرعه هائل من الدم يوجد ثلاث مرات يومياً مدى الحياة هكذا يسمو حياة نازك إلى لأبد وهم وحب أغليبه مزمرة اجتماعياً، بفضله عن حبيبها قندي بسنّ المسجّل لاستيعاب صدمة الإحصاء غير المعهدة بالنسبة له أيضاً هكذا آخر ما وضعها به بعد أن سافر إلى أمريكا قبل أن يطلق السماعة هو

— أنت عجيبة وهو وصف دقيق رغم مرارته وباتائه مفعبة — وهذه تطرية" لأنّك نفسها هي التي تستغلّ بخلقه قزوح علاقة اللحم هاهم الأهل يحطون الخطوة "المباركة" الحافسة في تجهيز أبتهم حين وجتو لها طيباً ثوباً ليؤتو وجهها بصورة

عرصة "الغدا" التي لا تحوّل إلا يحصلوننا نحاف الذين كي حذيقها؟ ثم ساجموا كحرف يحمل أصلاً حسب الوصف العرسي الخفق؟ أليز المعروض علينا تطبيق الأخلاقيات والمعايير والمبادئ التي راغوسا أياها في الكفنة والمسجد؟ هذه رسالة خطيرة أخرى تقدمها الكفنة تفصح عنها ترواجيه حيثما السافقة (كان والدها لا يملك أبداً أن تلبس المأوّه أمام عيون البشر ونسج، لكنه يمتدّ لها لموت إذا تبطت بمسلم) لكنهم ممسوا إرادتها على الفعل مبهمة لتجهيزها في صراع ترواجي لا يكمل من الطوف إلى الموت ورحى هذا الصراع البصفي تدور على مسامحة روح غصة هي روح نازك التي عادت من لغتها الاعتراف مع ككاهن المسيح الذي أمرها بالوفاء والاستعلاء والركوع ولم تعرف لماذا يكون الركوع وإن تلاصق جنتها المسحولة الأرض مسرورياً للتكفير بحيث يكون مؤخرها على من مسوي رأسها (أو حده الوجرات التمر تبه البسطة له معانيها التسيكولوجية الهلالية في الصراع بين المقدس والفساد وحرارة بوصول غير تكرار إلى التنبير والتسجيل حر عات الكفنة المزمرة هذا ما يعود به ههنا ببطر لقد قصبت نازك على الأطفال المزمرة والعمرة المصومسين بمجربات المحطّص وهو بكثّر التمسك، فسمائل طلل نازك لا تكرر هذه التجمّع، فالتكرار يتكرري هذا يمكن أن يوسم في كتابه "المحيط الأسود" حين قال

سألتني طفل هل يخلق الملاك شأريه؟

فوجدت ولم أعرف في أجوبة غير أنني وعنته بل استغني العارفين وأقل إليه جوابهم

عادت نازك وقد "انفتحت" — وهي للمسيحية بصورة هجر من حبيبها المسلم "صغول" الذي كلّي عرقاً في حبب حتى أدنى زوجه وقدى النجم بها جمدية وروحياً وكان بعد الترواح سها وهي التي ادعت رغم حاجر الدين المديني المحيف الذي ينتصب بينهما، صغر المطلوب منها إلا حبيته ويند كأي شيء سيد محض للاستعمال الواحد، صغر ع نصها ليل مصنيه عتيبه فلم يستطيع أن تقع نصها بوصفة لكاهن لأن الله لا يمكن أن يكون قابساً على هذه الصورة (هي التي من كانوا القدي أسافقة كثر بر في وهو النكور "راول ويلمر" عن الإيميل بالله بعد إحصار تسوامي الصنر قتلا

— النملة هي كيف مصورك في نوم ياله يسمح بمعناه على هذا اللطاف؟ مسبقاً أن الصلاة لا تقم حلولاً متحرية" وكل "هانية" شاعر الماني العظيم شيد النديع، وحين كل اصحابه بلومونه ووجوهه من زه فعل الإله كل يقول (إن من واجبه العوا) لكن إليه نازك كل شديد القصوة

مطلقه لأوامر دينهم ويأخذها معه إلى أي بر -
 منية الخرية، في صفحة روح تختلف عن الدلالة
 في حضور المألوس وجماعة الوفاء، أي أنه - علوة
 بالإنشراح العنسي، والتي للطمع أفضاه التي وجهها
 عن الأهل الأنشراحين لتفهم الغنية نفسها
 التي حطموا بها حيلة نارك من خلال القيام بالملوك
 للكفر المنقصر، هدف روجت ابنه عنها من أم
 وزير معلم ولم يقاطعها أحد، وهوا جمعا ليلزكا
 رواجها فقد صلبوا أقرباء وزير، وقد سافر أخوها
 بمسألة الوزير في بنة التي أمرتكا بعد شهرين من
 رواج ابنه عنها من روح الوزير، ولا نرى لماذا
 أشعر أن هناك شيئا من الطمخ يبع على المومنين
 المسكينه التي نعمت لك المتعة معاك ثمر، وبعض
 المومنين يتسللون في دور من إلى روح من عطاء
 الأمومة وهو الذي وصف بـ "المومنين الغاسله"
 حسب وصف سوزر الأعاور والروحة الشرقية لا
 تحصل حتى على ما يوازي عند روح المعنة التي
 تمنحها لزوجها، ولكننا في صفحة رواج نارك بعد
 اتمام حالة غريبه، هدف غلبت التي "عش" لزوجيه في
 بارس لطرف طاري - ان يوم لنجد رواجها غاربا
 مع امرأه رديسه هي "إسرائيل" التي ظهر لاحقا أنه
 على علاقة بها منذ حمل سوزر، وأنه يصبها لكنه
 تركها لأن انه قد عرفه من الميراث - على
 طريقه المرحوم ركي رسم - ونحن نضع
 حقيقته نكتفئ سامنا حقيقة ظهور اند فوه حيث
 بعل الروح بكل صرح به بله بملع علاقه بصرار
 وكيف كتبت سوزر مبنكة بعد انشدك أرفقيه،
 وأنه امرت عليه ترهيع لإعادة عز بها المعونة
 قبل الروح - هذا كذا نارك من حولت التي
 مومن سوزر في ماهر - رواجها قد اصبح قوادا
 بصورة شرعية انما هكذا، كمثل - انه المعجور
 ونفاق على نفسها باحكام حديث بارس الان ليس
 على التعزيم ولكن على "العيب" حيث يبق
 الطرف - العذر والمعتور - على ناهل إطلاق
 لانها ما راي في شهر الفصل وان انصر سيولون
 طلاقها بلف شك وسبب "في البشرى العربي
 لرب مشكك ان لم يصر، والشرى يحشى المعصية
 ولا يحاف المعصية" هذه المعولة المعقده في ذهن
 نارك من قزاقه فديمه والتي استعدها الان لانها
 تطبق على نفسها حتى لكل الكثرة التي تحب
 ابطالها جميعا - حتى كاتب البلاد العاجز - لانها
 خلفهم، وعلى الحلال ان يورع في حوض المحبة
 بالتساوي على جميع مخلوقه حتى الأشرار منهم،
 وقد عر هذا الموقف موروثا ديني لمصلح -
 وهي البينة عن الجمال، جعل روح الإيمان وسط
 فيح (المعصية)، تنظر إلى الأشياء نارك وماهر
 كمعجورين مكرمين، كمشجعين لمومنين جبارة
 اند بطنا وإرهاق وحشيه، انها مومسه المعير
 الاجتماعي المتحدة وهي من لقم المومنين في

الحياة العربية مات جسد نارك بعد ان معجور، ثم
 مات رواجها بعد ان تعهرت، انتموت كلها وتتحول
 إلى رويو - وطني ذي هدف مسجل ولفظ
 سز هها ليس معاملة المعنة وحلها بل الإبقاء
 عليها لانها لا تستطيع تحيل المعنة التي سخلق
 بوالها اذا طلفت وعمود بعملية زرع العذرية
 حلها التفت الان يشبه حل الحب الذي تطبق على
 ساقه فكا الفح الصبي المستنير، والذي يحصل
 الإهلال، لكن حين تغفل محارلاته المنكوره بجلين
 مستظرا بيلار لحظه وصول الصبي للجاهل عليه
 ساعب صبوها استجابت لحضور شيب
 بومني جميل اسمه "كنون" ومنصة نفسها لانها لا
 تعرف لماذا لا تمنحه نفسها وكانت مسعدة أن تفعل
 ناك مع العنسي "هجوم" الذي مزعت الورقة التي
 تحمل رقم هقعة ثم نكتف من أجل من لا تمنح
 نفسها كبقف لا تنمق روح اللقد، ويتحدثون
 عن اللقد الموضوعي المبني من الطابوق أين هو
 هذا اللقد الموضوعي اللبوي اللقد إذا صلب
 موضوعا ولا هو من طابوق أولا البلق الإمتين
 هو - اني أولا ثم موضوعا ثانيا وإذا أراد أن
 يكون معرط لموضوعية، فلهي أن يكون ذاتيا أولا
 وثانيا ثانيا ثم موضوعيا ثانيا، أصيب اللقد
 الأروبي بالأحراج من تهديدات الطم الكسفة
 الخاصة فائرا وفقدوا الإبداع على قوايين
 ومخالات وسوزر واصحابنا وسوزر أسسا
 للقد الموضوعي بجملة "علم" ما يعينه نارك
 ليس الصانع الذي عرفه، أنه حله - ان بعد
 الصباغ" حله لا يعرف من الأكم من ما بعد
 الأكم الذي لا يولم حلة نكتفها بلطف اللبوي
 الباهر المعبر عن المراكب المتدور من مثل
 اللين (نجمي)، الأحساق الأنيق، الأغيار الحملي،
 اللل للطنيف هذه المراكب التي يختصرها عزلة
 سبوحكي المعرفه "جاء الحل كفضل ما يكون
 العلل والمطمة سوبا، وهو كثر الحلول مطع
 عجز - كل المنطقات الجسدية وعن العلاقات
 المعززة عن اعتبار رواجها أو التفتين من وطأة
 فاجعها، خط الكثرة كانت علاج جزعها لوجه
 افر حطتها لنحده شاعر بديري هذا نبوت
 شعر لشاعر عسي عزاني - اني يقول فيه ما معناه
 انني لم أكن، من قبل، شاعر، لكن العشق هزني
 بكل فواه مجلتي شاعرا لكن شئت بين
 الحقلين شئت بين ان يهزك العدم ويهزك شاعر
 ولم يكن من قبل شاعرا وهو شيء عظيم، وبين أن
 تلوك كيكك الفحة وتلخصه من بهر سم لتلطفك
 شاعر شئت شئت ككسا صوب نارك
 الأصل، الحكاية مثل جذبه شهراد ولم تحضر
 الشعر لأن هناك أفن التي كتبتها لا تصل مستوى
 الملوات الحكائية البديرا وبين ان الكثرة تنهد
 لاستكمال شروط كتابة أخرى أعظم كمالا وأند
 فعلا في الوجود وجودها الشخصي من ناحية

حيها، كنت تفكر بطلها كنه بعينها وحدها، ظل زوجها مهتماً وبعداً، ظل من لحم ودم، ولم يخرج علاقياً معه من طائر الألف مرارة زوجي، وفي كل مرة كنت تسهر أنها تهب جسداً ميتاً، أما زوجها فكانت شراً في فضاءات بعينه لا يزال مبهمة، ثم نعرف في يوم تغل معينه هذا الرجل من احببها وأفكارها أنه لا يشعركها في حبه استطر الطفل — من ١٥٠ و١٥١ — لا أعرف أن كاتبه استطاع —

وهذا احتصاص شوي — من تصور للشعر التي كتبت المراه التي كتبت فيها حامل في نار بريح الكتف وبمسح للجولات الذهنية والسلوكية والاجتماعية والوجودية والكونية مثل هذه الكتابة "أنه طعلها الذي يجد إليها العرج الحدم، الذي يمسبه، غلب كل الوجوه، وما عادت بوجها للذكريات، طعلها ينسكب رجلها العتيق الوحيد حرجت من عيانه الطيبة للسانه لجسم حطونها الصفاة سمداه، أنها برزت أن بشري كل الإلمام، والهيئة الأبطال داهيتها حمى الشراة لزوجها أنها استمرت في شاة اسمي للأطفال، لها شكل يمسح صغير، ولأول مرة جعلها سموها، ويكسر لها فعل شاف، جلست على معدة حشيتي في عديده قرب من ليه كومت الأعراس في حشيتي ويكسر عذرة لم يعرف من قبل، لكن دموعها الآن مختلفة، فهي لم تعد منكسرة ومهزومة، وما بعها هي السائل السعري الذي يترلق على حروج زوجها فيشبهها أيها بيكي لأني، يمي بكل حواسها تلك التسع الجديد الذي يترشح في ملاصقتها، أنها، من حسن أهب راسحه كالأرض ومطلعة كالسماء، أهب بعند هذا المخلص الصغير الذي يمو في حشيتي وسكون أماراته لم يعرف حب له فتوراً ولا خيانة ولا جهاد — من ١٥١ — "لا تحقق شخصية المراه تماماً إذا لم تصبح أمًا، حكمه نصية بصدف "فرز" بالقول في المراه من خلال الحصول على الطفل، تظهر بالقصبة الذي كل ينقصها ويشعرها بالذنب تجاه الرجل، القصبة التي انطرب طويلاً من بطنها براه الأب، لكنني ترى — هو هذا العمل — أن المرأة حين تحمل تمتلك مشاعر، إنه فقط قبل قرنين — بعد اختراع المجهر — تأكد البشر أن تلعب بوضعة المراه ينتج عن "خمس" بكري يصبح وله راس يحنو فيها يكمل كرموسماتها — قبل تلك ولاآلاف السنين كنت المراه الزميمة التي تفصل بين ليله الزفاف — أو المواقف العذرة في الوقت الحاضر — وبين ابتهاج بطن الأنثى وظهر أعراض العمل عليها، والتي يند لشهور، قد جعل البشر يحجون في لا علاقه مباشرة للعمل بالرجل الرجل رائدة جنسية كفيفه، وفي المرأة تحلق في الواقع في المخلصة و"مخلصها" الصغير هو هي زوجها التي تلمي التناهد جاء المخلص "حبيب" — وفتيه إلى زمرة الاسم وكذلك إلى زمرة اسم الأم

وتموحيه ووثوقه، والوجود العلم من تلحيه تجاوزه والرفع عليه كلف الحطوة المهيبة الأولى أن تسهر أن الحيلة تسحق في تحلق (ما أوسع الدنيا وما أسمى الدنا حاضه حين تلف حول هبة واحدة شديده الحصوصيه، ملك من الأم زوجها، وليدها جميعاً إلى الجحيم)، وي تصور — في كتبه "الرسائل" — اليد تكتب بمختلف الطرق، حسي استمقتها كي كتبه بشكل ما — ولي حرق عطية الإسهال والمثول ولعب الأتور التي يعرفها العيب والساووس، الأتور المحاطة التي انصبتها — أنها "الطبيعية" أن يعود إلى انتمائها الإلهي، إلى الأرض، إلى الطبيعة الأصل غير المزعجة كلفتور، الراسحه والهيبة، أيها بحاجة من نصرب حذورها في الأرض ويرفع عيونها إلى السماء، هكذا سجد بها، هنا مستطع النزوع الأولى في التعلق مع الحياة وهذا عليها من يعرف إلى نصها الطبيعة، وليس الأهل، سجدتها يعرف إلى ذنب الفجعه — من ١٦٠ — "كانت الطبيعة عزاءها الوحيد في احتراق زوجها حيزها — من ١٤٢ — لا يهتم الأنثى سوى أنثى أم صمونت

عادت إلى مشيتها الوثيقة تصرب الأرض بعينها بعد من كانت تمشي بطبقات لصي خلاصه نظرب شرطي العذر عادت تسمع لتعريف الشئب كحل بطور لها أن تحلق نفسها "وسي شاذير"، لا عنيها الشذير تلك المطفة وقد تحذف تاركه أن هذا الإعجاب أمر عذري كل شيء يتحرك وفي حشيه لا شعورية — الفسر الذي يمسح عن كتفه سرك كبيراً وعن أن لم يكن القصب في حداث حبتها — ورمي شاذير الصاحره العريضة للمنيه الأصل، فوق خها عقت من الحيلة مع زوجها "كأن يلو" وقيل ساقها تحت شهاد محده، فبها "انحزب" بالإنجل بعد موت ولدها الجميل الوحيد عديم مسط وحسري قصبة حديدي مجتمه — سري معنى ذلك لأحداً — عتد — بعد عاتد تارك عني على حراها عادت لتكتب رايها الطبيعة التي لا يستطيع كتابها حتى أنه من الذكور الطاوسيين لقد ذات بطيب تسبح هذا هو الله وهذه هي الرواية العظيمة هي تريح القشرة لا يكون ولا سمالات ولا حياض — ما أشبه الرجل بذكر النحل، هذا ما قلته لنفسها وهي تتحسب بحنن بطن الحيلة في بطنها — كنت أسمى أن تحول الكتفه إلى صمير الأنا هذا، البقاء، ليس هناك أسد ولا أكثر بوراً من امرأة حامل هت الجبين الذي يمو في رحتها بعيد شكل زوجها التي عقرتها الأحرار، ولوتتها الحيلانة بطنها ظل يرأها كعتيلى لا تعرف كيف تملأها — بها تشارك الكوي في سقونية الحلق الخالفة تحس بطن مختلف إنه ألبها الذي بشكل من وهج زوجها، ويتشرب سمها، ويمنو في جنى

وعلى هذا النوعي تماماً (لاحظ أن برك وأطباء
والرواية وهي طيبة حينما قرأت في قصيدة
المنبته في نهله الرواية لا يطعم ما هو السبب،
لكن برك ومن شدة الخجل الإنساني المطوف الذي
اجتاح قلبه بعد الحمل جاءت بقطة عرجاء إلى
البيت، ومن مصادر الإصابة عمداً بالتهاب السحايا
المناعية لدى الأطفال هو الحيوانات الأليفة، وقد
يكون هذا شكلاً من أشكال تمييز الذات اللاشعوري
بمثل الشعور بالإنتم، لكن من الذي يخطط لمثل هذه
الإصابات المحزنة التي تشب سبلها في لب
سوياء الروح؟ هذه مدرة اله فلس وشيد المنهارة
في أحسن موطن العذاب تنهز برك وتبرع
للكفة الغد في تصوير أبهىها، ونهوي أو كل
وجو-ها متلب بسف السخايف الضميمة بالندبات
تطرق حدسيه بكه نغوصه على حدودها
تغوص على حد "زوجه" بلا زيادة أو نقصان
هكذا بقي العذاب الإلهي رشيماً ومصلاً على قدر
حمد وجوك ولو سر مدح هولويدي مشدداً
لأم منكوله فيها الخداج في تجويزه عميقه ولا
رجعي منها سبب الخداج السحاب، وليسها الأطباء
فأعاً كي لا تفسد العدوى السمية من وبه
المرضى، ثم غلبت هذه الأمارة الأطلية وترعب
الضلع بطرفة عين وبهلت على قسي وليسها
المحصن الزهين بعبلا وهي تعوي من الألم، أم
كل ميكا من ن بعد هذه القطعة واحدة من بين
أصل منه لطفه في تاريخ السبب في تقرب منها
سوي اللطف التي كتلت فيها المشقة "أبلى
كبور" في طعنها فيمكن في المهد والذي حبلت به
من حبتها وليس زوجها كل ميا هذا في ميلم
"طفل بحث لوردة"

ملك "حبيب" رصيع برك - ولم يند الفهور
للمنة من عمه - برك المنكولة بدأ - نكف مند
في كفت طقة عسا حسنها مطمعة الصب الأول
الإنساني عن صديقه "نند" المصاب بالر ب لأبي
يجب أن نلغز انشيد المسيحية بعيداً عن المسلمين
- ثم نكف حبسها الأول فقلنا فقلنا مثل
ولدها "حبيب" - وفي الواقع حطف ولم يمت -
هؤلاء هم أصحاب البر لم يبع بهم أحد وفي
الصعق الأربع التي سطرها للكفة بحث عوان
"ما كنته برك بد وفة صيغها" بكس الجواب
الشفعي الكافي لو لم نكف عوفه يطار غير هذه
الصعقت الأربع لكن بمكها أن توسع فطنتها
هذه في مصاف أطلع العوية المشهدة التي لا
تتكرر

وأقول المشهدة حيث انذكر مثلا مشد
الجوازي في معزلات الصعدع على شواطئ
نجلة، مشد لموسم التي تحن إلى مباح القديم
بعد رواجها كليل اطعم طفلها كما يقول محمد
حصير "مشد" بطلة الرجوع البعيد وهي

البطلة "برك" - ليكون هو العيب النهائي
والأخير الذي يجمعها من الفخراف وهو في الواقع
العيب الأول يشكو الكثير من الأرواح من خضف
شبهه روحهم الحسية بد الولادة - البصر بعد
ذلك عنز الفجاسة - نسمع برك نحتت عن
ولدها - مخلصها وسعهم الأبعاد الجعقة لهذه
الشكوى "الروح كل غشا من أحبال حنا أنه
الوسط في عمله الحلق - سبب الاستساح
لور في هذا الإنباز من الذكر، نفع الإنثى الآن
بحر عه جلد من شديها الفقد - ذكر النحل الذي
يموت بعد الفاح الملكة، صحيح انها عت أكثر رة
ولطفا مع زوجها، لكنها لا تستطيع أن تحذع
منها طلت عتب زوجها كرجل وكفلس أنه
يعوض في الصوحي القصب من حبتها انه نيكور
حباته لكنه لا يفترز إذا من العصب الإنساني
لوجو-ه، فهي والطفل من أبلى بحيل سري
أبدي استنها الأمومة المنطقة كونها حتى لم تعد
للجنس أي اغراء لديها نصية لكنها لم تتورط في
لهيب عواطفه فتوما على كتف في زوجها مثلاً
للمعة ولم تستمع إلى الإطلاق في نغوى بين
نوع الرجل الذي يسمى زوجها أنها لا يشعر
بأي ميل حمو، ولا نحو جس الرجل تسامت
كيف يمكن لأمره بعلى هذا ما لم يلجأ إلى ربح
برجل في سزاها تمت لو بعد زوجها عصبقت
عزازات الترف من الصاح عر برته التي مسار
بمزاها بصقة أقوى الآن كونه بها الطفل الذي
نعيده أنها تسمح له أن يعزب بين رعب وأخر
برصه للصغير كاتها بهمن لوحدها، لأنه أبوك
فقط تسمح له أن يلتمس اعتر حتى لك يا حنني
الوجوه" - ص ١٥٩

و ١٥٥ " ثم نترع في تصوير مصيلات مصيبة
ترصد فيها بطور طعنها ومستحكة السلوكية
"المسحبة" وتحولاتها المصوبة، وكيف مصطلها
للمعة بلطفه، وزفرقة رفة، ورصعة رصعة،
حتى الإله ليس لها مثل هذه الفضة والمروم هي
متابعه تطور محرفاتها بالعكس، الإله يسهر في
أحبال كثيرة فحصد الأعاصير والحروب الملايين
من ابتها دون أن ينهض من نومها لكن بيا لهذه
ال "لكن" التي تكون حيقاً وفع استنراك كراتي
يقولون أحمد الله إذا جاءت المصيبة لوحدها، لأنها
تأتي دائماً وميها أولادها وولاد جوتها وأولاد
أخوتها هكذا تعامل الحياة - القدر - والقدر وجه
الله المتكبر - المصير المرسوم على لوح
اللاشعور. بعد مصائب برك المتلاحقة جاءت
الآن المصيبة القاسية الطيبة، وهذا هو حبيب -
حديثها الأرواح والأخير، الكلفة للحمية العسة
الصغيرة التي شكتها من زوجها، ملغي في وحدة
العابية المزرقة تحرق جسده المصاب الإغيب
الطبيعية التي لا تعرف الرحمة بعد طفرحة التهاب
السحايا المناعية الخطير الذي قلما ينجو منه أحد

تلك نازك الرواية فادرة على تصديق صديقتها — مسروق — وأدها (الرمر) حين قال لها أنه يكره حين فرارها عنها، ولكن حين يحدث نازك عن بورة ططها الرقيقة التي عطشتها كدمت التآخير والجانب الطابق من هروء وأمه القمصون بسبب جرح المعجر — وعن حبه واسمها — شعورها بصروء إعداد وجهه فسميد مع الحليب وكيف يجب أن يقول أحراج — لنسأله اجزأ حبيب صامك وحكك به معجزي ما الحكمة في أن يموت؟ فلما مضى أن اعو — إلى السؤال الآن ما جدوى البحث عن القبح في القبح؟

في الفصل الخامس تعود نازك الرواية بعد أن أعجب كلف البلاد بفصل الذي قرات من روايتها إلى السلوك المصداق المساقص سلوك النعمير، تعبير الذات، لكن هذه المرة عدم لنا العود إنشأ شديدة الإحالة إلى بنيت ثوبت لا شعوريه فانه في ذاتها معبنا ثوبت الأموح الأبوي الذي لا يحقق دون معجز — باب الأية وكسب إلى يبروب لعاه بالفتنر السافل الذي لعينه به "العاصم" — الأكثر مساهمة من فكتب — والذي يسلم رايه الجبور الصمراء من الأجر، والذي يكرها، مثل الكاتب، بأكثر من ربع قرن لكن الآن في عرفة استأجر لها في لوفي فاني يبروب مصور بشرأ يستأجر عرفة حمراء كالكبة بقشة وفاته وبهيتها ساعة سومية غالية جداً، ويحاول الإعداء عليها وهي حاولت ولولت ولولت ولولت ولولت ولولت ولولت وتعيشون ويسلمون لماذا جهضت ههنا النهاية الزلالية العظيمة؟

كفتمنى في نستم الكاتبة إهرأجاً برامياً آخر بحث نهاية القمصون عند فاجعة موت حبيبها "حبيب" التي تمت قلوبها هي الحاتمة — تصبده الصمم المعنوي — ككفيه نازك بعد وفاة صميمها — ههنا وصلت شهقة الروح المكلومة لرونها القصوى، ولا عذر لمن يهضم نموع التعاطف والمشاركة والتطهير، فلا يبرء مخلصه الأحرار والتكلم في برودة الصميرك والتوطوات التي تكرر سيناريو ما حصل في التطهيرة الحمراء مع كلف البلاد

إن من أروع ما قدمته ههنا في روايتها هذه إنز الكها الحليم لأهمية ما أسميته في دراسته سلفه "الصبح التلمية" أو "الوقوف الطسية" في الفن الروائي هذه الصلح والوقوف هي عصب وجود الرواية الحديثة وهي التي ميزتها من الرواية القديمة، فهي الحكايات كثر حكك حكك لواقعة تتفلسف، طبعاً هذا لا يعني أن ليس هناك محلى وموقف من القبيلة والوجود — لكن هذا التسلسل لا تتخلله صبح تلمية تنقل من مفهوم اليومي للحديث الصابر الذي يهيم الفهم — المعنى في الرواية إلى المعصلة الوجودية المزيقة الثانية التي تثير في

تريد الانشراح بغية حبوب المعلوم فوق الصطح لدى هولا الذكرلي، مشهد إيماء هولا في حين تفكر بالانشراح فمضت إليها الرصيف وهي احضارها وهي تسمع العزف الأعصى في الشارع لظوبير، ومشهد نازك ههنا الذبطز وهي "تخمسر" بعد احضارها وليدتها "حبيب" من هل أجدا الأرواح ملك الموت "انت لم تمت اما التي شيع موبا كل لحظه لم يروك حياً ولا موباً يا ططيا الحبيب يبرفوك من صورك فقط فاني بزين صلو فاتهم أن تنلفي ههنا التي اعدوها لك ولر سمكر أن يدليهم ثأراً جبر لكن لماذا حزنك تلك الجوراليم القلعية صاعك؟ وانت لم تسمع لقمومه فتذكر كم أنك رقيق ومسلم لدرجة لا نعلم هيص قبلاي التي تسيدهم حدود الطرية سحنوا الأنايب الفذلة الجأجه ملك، سحنوا المعجر من راسك وعلموك أنك جنة أنت لا تعرف ماذا يعني أن تحمل أم جنة ططيا، يعرف وندب لو أنش صمري نصربه سكرين ورمسي رنسي الأسسح حار جسا، والطيب المسحور بالحبيب، واسمك سحن صلاحي لسمعي معاً، وسوق معاً، ورمز معاً شجرة حب حائه بين أم وططيا سكرت حيلك السري، راسهم كيف قطعوه، وكيف لقطوا طرية قرب سرك بملط انصرف لخطيب عيرك طلب لك وأما اسمع صمرك الأول لا يرعل هذا مجرد حيل ليهي، الحيل السري بينا دوسع من الدنيا كلها، فلا يصدق أنك انفصلت عن أمك فهم راسني لأنك سكت فوراً وصمرك قبلاً على ططيا معضن نهم سلك يخلو الطمينة التي روك المعصولة عن الحب الكوني، أجل يا حبيب، أجل صمري يكمن الحب الكوني، وفي رحمتي يتكون الطوق أن ابعك يا حبيب — من ١٦٦، "كسرت جهاز الهاتف حين اتصلوا بي ليعزلوا لي احملني مجداً ومنعوصين بطفل ينسك ططك الذي مات المصلا لا يبرفون أنني حلفت من رجل آخره، لا يجمعي به سوي العن، ليلك أرب انت الذي كلفوه أن نعالزا سأكحي لهم كل شيء يا حبيب، الإكم بحزر من الحروف ابن تهمير وروك الآن؟ هل تراني يا حبيب؟ هل أنت ذلك المعصور الصمير الذي خط أجداً على الفاهم، فده غره في صم الأمان صم المعصية" — أما لا حزمهم لأنه يتعلمون مع الأمي كما يتعلمون مع تملك لم نحن وف شمعها ونعريها من الفيج التي عليك بأحد شكل كرات صميرة حمراء مترامدة، ابنه نسي، نسي هو أمي، وأمي هو نسي، الموت يا حبيب هو تحقيق للحب العظيم سأكبت الأمي كلها للتطهير، لا مبرر لأنفه ياخصصاك حين تجمعي بك هوة الموت، لنصعد منها إلى أبدية الحب — من ١٦٦

ومن السلبية السلبية في هذه العظيمة علاجية يمكن أن توصف لأي أم متكولة ولا اعلم لماذا لم

والمنظر، ملتقفة للكيفية التي تصبح فيها ما ليسها حين تكتب سيرتها "الذاكرة عليها الحاصل أصبها تلعب في حيزه الإفسال ما يقوم به الإسطفاء الطبيعي بالنسبة للأحياء لقد، جهت أن أكتب تيراه الفصل الحامن من رويتي التي لا تزال صياجه كتيب عن نفسي، وبيني وبين تلك العتاة التي كتبتها حولي عشرين سنة لا أعرف إلى أي حد محب ذكرتي حوادث، ورفعت من شأن حوادث أخرى، لكبه، فلتنتيجة أشرف علمها الحاصل الذي سجلته لي تلاعب سامعي رؤسلي للأحداث بعد عشرين سنة من وقوعها وتختلف كثيرا عن رويتي لها حين كتب أعينها روى ما الذي يربط تلك العتاة الرومانسية في العشرين من عمرها - التي كتبتها - بتلك المرأة التي تحاول بالسر أن تعيد أن يكون كاتبة () حين كتبت هذه الأوراق حسب بمل، ربما مثل راف، وأحسنت بمسعدة كبيرة شعرت أنني أصح برؤي على راس تلك العتاة العشرينية التي كتبتها، جميل أن أصير أما نفسي، وبعد سنوات أجود جده أيضاً - من ٧٨

إن هذا هو ما أدخله "مرسيل بروست" صاحب البحث عن الزمن الصائم، هي في الرواية، وجد على سبيل المثال دأجيله مطلقاً من ككتبه الشهيرة والكتبة عن هذا الطريق ينظم من العزدي إلى الجمعي ومن الجمعي العزدي إلى الجمعي والجمعي العزدي، وبذلك لا يكون "مفكر حين" على وقائع تعرضها الكتبه تلك كثر الحاضرون "مستمعين" لحوائث بعضها الحكوي، بل مشرئكي فاعلم في معصلات إنكاته التي أصبحت ترتبط بهومات وشؤون حيقنا بالكثير من وشيجة

لقد استخدمت الكتبه مفردات فصيحة يطلب عليها طابع الاستعمال العلمي الهومي، لكنها انتقلت لها الموضع المصباح والصبغة الملائمة فجاءت موهبة ودقيقة في التعبير عن الحركة أو الصورة المطلوبة

كتب انصب لبعده التفاعلات الداخلية شيطلين الشهوة بتطيط في رده ثم سومة بورقها طينطاً على كتبهما الأديف التي حصلت لها كبيرة جداً في حين، بها أصبحت تعبير "يا للورطة" مجلة معجينة لم تكن بمعنى حرارة الموقف كاتبت بمشي على انقاع جمده واحدة يا للورطة يا للورطة! مغاليل الاستخدام الموفق بمفرده (طر) مصارب - مصواهم جميعاً وهالاً طر في حبه حاولي أن تكوني معزبة تبايها أعلام البوروي

وحيث حدثت عن لغة الروائية وصعها (بالشعرية) الموهجة ووسعت معرود الشعرية بين قوسين لأنني لا أريد أن أكتفي لغة الشعر مساحة القص يجب أن تكون للشعر لغة شعر وللرواية لغة رواية، وهذا ما خلطت عليه الكتبه من خلال استخدامها لغة الشعرية بصورة مصطنعة، الأمر

معين المتلقي ما هو أبعد من التسلولات الهامشية فتدخلها في أنس التسلولات الجوهري التي لا جواب لها، لكن الأهم هو أن يجعل العزدي يلتفت نحو ذلك الدحل المجمع الذي يعاصي عتاً ليتنص من محال المكل مبعاً سلوك للعتاة الحكيمة بعير ذلك بطل الرواية وقاع غطر سلسلتها مثلاً كانت العزديت تطلق من هم الحكواتي أو القصصون - راوي حكايه المفهي الشعبي

تعرض نارك لإهانة من منبرها وبدلاً من أن ترد عليها بجد نفسها تفسر لها هدبة وهي ابتسلة الإحبدال والامتنع المهلن التي شربت عليها طويلاً، بفعل المهلة والإلال الماعين هذا حدث مبذل يحصل كل يوم، لكن كيف نقله إلى هلة المسح الوجودية الأشمل والأشد والتي عفي لها باربعاً، وبغيره نطل حكايه حول نارك أهلة المديرة إلى وهه نلتيه واسحه الإبدال فتول سلوحه في أعصاب مهنتها "فكرت أن أهم شعور يمرر الإفسال، ومن دونه يكرر مسحا هو الإحساس بذكر اسمه التسميه ويقع محصور من الإهاتف ككت صيحة شعورين مناصصين، إن أولها التي لا أسوي شيئا، وثانيها اسمي، منك مزهه كلمة في عساق كثيرة لا تقدر نفس وككت استطاع أن أعيش الشعورين في وه واحد، وكل الر هو الذي بولده أحاسني موهني يباط أحاسني بعدميني ونهيشي في مهنتي ككت مجرد موظف، عني في الواقع هو البطالة الأنبي، ورائتي حقير، وحياتي الاجتماعية معزلة لمب رايصي هو شبح الرائب الذي كل يصطرن لي أنفي في حله نللي لكن رغي بالكيفه ككت بطو هو شعصبي إلى آخر المقطع الذي اقتبسه سابقاً (راجع أصفال ٢٣ و٢٤ و٢٥ من الرواية) هكذا غفل من حدثت مومي مبذل التي مر جمه انكرامه الإنسانية ومزوطه، وعليه الحلق كرسيلة للسيطرة على الاغتراب والنهيش الذي يمسو العزدي وشروط العيشية الإنبي المعزلة، هو الإلهام، شروطه الداخلية، عليه التمزع الإبداعي، السيطرة على فطره الرقيق العوبة

وبغيرها ومعمر الكتبه في سيلة التأمل هذه التي بدأت على الأرض مع المديرة بمصاحبه مع فكرة الحياة والحلق شيئا شياً إلى في حصل إلى المماه لتسبح ككت اقتبع كلما أصعب في الكتبه معصرة روي في أصعبه أكثر بلاعه من كل للكلم، وأن الله حين خلق الكون كل صانته

وحيثما تعطي الفصل الحامن من مخطوطة روايتها للكتاب وتبمل إلى كتي مسعز أنها تتحدث عن عسها هي، بأحد إلى الحديث عن الذاكرة البشرية وصلتها بالزمن وفعلها الانقضي الذي يغرسه الصراخ بين الشعور واللاشعور

١٤- يا له من مجتمع مثاق!

واختار، واثنين آخرًا كما يقال، أقول لصديقي النقد الذي بحث عن السلاسل وجدوا في الأخطاء اللغوية التي قد وقع فيها حتى لقد قالت الكاتبة في الصفحة (١٥٢) الصفحات البيضاء، والصحيح هو الصفحات البيضاء، فهل لرتحت؟ وشكراً هجاء بطل

"ياك عراقي له الحديد من المؤلعات منها

— مملكة الحياة الموداء — دار الشؤون الثقافية — بغداد

— مغربون بالشعور ممزقون بثلاث شعور — دار الشؤون الثقافية — بغداد

— الفريين المعادي — دار الشؤون الثقافية — بغداد

— من ادب عصر المحنة — دار الشؤون الثقافية — عجل

— اللغة المباركة — دار نبوي — دمشق

— عبد الخالق الركابي عزاب اللامعور الماكر — الموسسة العربية للنشر والتوزيع — بيروت

— تحليل ادب المراملات (السياب وشمس كشاف) — امودجا — دار الشؤون الثقافية — بغداد

وغيرها

الذي جعلها في موضعها مثلاً يتخلل متداول أحمر من جيب جليته بسوية بيضاء — والوصف ليس لي — مثل "شوق شهوة استحوذت على روحه وهو يطل على هنيء المساء وقد انعكست عليهما رقة الفصيل (وهذه الصورة تعبر عن حصفه لونه تشكيبه مزججه — امر يستد به بين جملة الفهين السوداء، والهد، فطعت الحلمه راحه يده بعد صريح — وغيرها (كليل) وهي الاستراتيجية الصعبة

وحين أتصل الصلاف الذي لم يثبت اسم مصممه، لجد أن مصممه قد قرأ الرواية بدقة وخلص في معانيها وتوفر على تعلمه بحسبه عاليه أيضاً طابع سواد الإقليم في التبرير "تقر على" والزمن حيث شرع الأفعال الإلهية، وطابع حمرة الغريرة الدموية المعلقة بصخرة نوايا اللامعور الماكر؛ طابع ليل والبياض لوجهه "الإبداع" روح الأبوته الحافه

ينفي الرسالة — عندما في فر مائل — الأخيرة، المسكوب عه في الوقت الذي لا يدعي المسكوب عنها، رسالته تنور في الإلهام من خلال استعارة الموقف المناقض ويملك التساؤل البعض لو كانت كاتبة هذه الرواية — وهي رسالة — معلقة وتطرح الكيفية التي تتعلم فيها أحلامها وأملها ووجودها على صخرة السبوات الدينية، فهل تستعملها الجهات المرجعية بهذه الطريقة؟

صوتها.. وأعالي الصدى

إبراهيم عباس ياسين*

الليل، والقمر الموبد بالشحوب..
فلاذع الاوجاع، والصمت المرعب
وكواكب الاحلام تذهب
في شرايين الظلام ولا تنوب
قل لي: تذكر "ليلة الحظ" التي
من سلف الازمان تسرها
وتكسرهما الخطوب؟
وقراءة النار التي تترصّد الأقدار
رفصتها، ويضلها بدمعته اللهب؟
قل لي: الام ذك تلكنني
الدروب، وعك تفصيني الدروب؟
والام تحيا في - رغم الفاني -
يا الرجل الغريب؟! *

وحدي،
وكل مصلوع فستاق يسكنني
وفي مئذنة حتى يهتف النعب
وحدي، كفتي راية
مفت على مناديا المهجور
تهتك عريها رية،
وتجر عليها المنقوب ريج
ماذا أقول؟
وحولنا تتأهب الصحراء
بلموت الغيب، ولا مبيح
روحاني محكوم بالاسراء نح،
ألمسا فوق منحنى كالحنين،
وحلها فوق نبيح
وعلى مولد جرحنا

ماذا أقول
وانت، قرب للقلب دالية
وفي الأعراق سيف من لهب
ماذا أقول؟
وكل أسيف المشيرة واللعت
في دم القتلى يرقصها النصب
بيبي وينكر - يا حبيبة -
ألف مقبرة ومجزرة
كل الأرض، كل الأرض، قبر
هو به يبكي موكبه النصب

* شاعر من سورية. صدر عنه تحرير الموقف الأدبي

لكنني لمرة على أنقصها
 بنمو الحباب،
 ويحط في كل منزع صليب
 تنقص الأضواء حور قلبها المكسور،
 لا فجر يشرق خارج حيرتها
 ولا برق لحوب
 لكنها الأقدار تحتها
 وحققها الحياة
 ما زالت عشقة سافر
 في مهبط الليل والنكرى
 تعذبها (الإماكن كلها)
 الأصوب والمصحف
 تلك الصدى البلي
 تعذبها مرهاها الردي والأعويل
 الليل والحلم المحض بالمواجد
 الأسيرة والسفر
 قري - أقول - بل لحبك،
 أن تكبر (أناي)
 فليعثر على جندي
 منبته الفتر
 لا أطلب المعراج من قلبي
 ولا عن نصيب أوردني أقبول
 بألها المصوب بين الغيب والشريان
 ساعدي على السيل
 أحرم من دمي - لرجوك -
 من فكري
 ومن عني التفكير فيما كل
 كل ما تشاء إلا أنت
 كل رملا مرأا حادعا
 تلجأ على أشجر يوراني يدوب
 كل غيرة لمهي في
 فلا أمك يا حبيب
 قل لي أمارأ
 لمؤرك الطوبى بحر عاطفتي؟
 أمارأ شاعلك العسيدة
 يرتاق فكلمك؟
 هل ما زلت باحذك للمزال
 إلي متابعه لفتنة؟
 - أنا يا حبيبة، هز من المعنى
 وحزن ورده المصبي الجميل
 من النول أقول ما جرى القصيدة
 دوها عين عاشقين؟
 ما جرى الأغاني كلها؟
 لا عيمة حصراء
 ألق طلبها لعملي علي،
 ولم يهدني شروق في عيونك
 أو عروب
 حيث علي رياح جرحك فاطفئت،
 تحيت - يا قري العبد -
 من الكلام وسافر الأحلام

سرحم العربي وأرهبا
 رايث الردي السوداء
 والمرح الحبيب
 لم يبق لي إلا النكر في عيونك
 (عليه قد نفع النكري)
 وه الشرف الذي يملوا جورا
 أنرى جنيت عليك
 حين رأيت وجهك كوكبا
 ويصاحب روحك لمسيدي؟
 ورأيت الأم الكواكب
 كلامك حول عرشك ساجدي؟
 الحمد فز من المنوج زلف ملامح المرء
 شكر المصيبة
 أنها لم تطعم البر أن جنتها
 لعرض العيلة يوم لم يفلوا
 أنا - يا حبيبة -
 دمه مر ساء ثرها الفسيدة
 هو بل العاشق
 فلهو لي كل هذا المصمت
 هذا الموت
 هذا الجرح
 هذا الملح يشرب تبصر أعينتي
 - وأنت؟
 - أنا التي حملتك ملء جوهها
 حلما، وأخلف سرك العدي
 مثل جنيتها
 وأنا التي لما نزل نزعك
 بالأهذيب يا حبي الوحيد
 ولت تهاجر عن مذاق لو أنهم
 وصعوا الكواكب في بهار يسرها
 والشمس هي منبها
 ووجدت بسفاتي لما وهنت
 ربيع عاطفتي المصحف لعافق
 أهدى إلي أنوني
 وأعادي بشرأ موتا
 ونصبت في أنسي هوك
 أنا التي مالت عليك
 بشمس مر حبا
 وألق قل وردنها الدنيا
 وأنا التي هرب إليك بدع حلقها
 الربح على النجدي
 فاستأظنت عشقا جنبا
 لك - يا حبيبي -
 كل ما ملك يدي من الحبيب،
 وكل ما غيب لك
 يا من رحلت ككل البيل الصدى
 وحملت أحلامي معك
 يا لي لي ريش العلم،
 وخفة الأنامل،
 إن مل المصاة لأكتبك

فلا تظلمك الصلابة والندوب
يا أيها المنصوب فوق مسئلة الأرملة^٩
أين القلعة والطوفان؟
أنت الطير فوق رؤوسنا،
والأرض واقعة تحري روحها
الأحرى، فتمطر - ولو لها -
لعن الأرض بعسل روحها العاري
واللهيب
ولربما تتكرب الأحلام
في مدن الهلاك
وتبقي دوراتها الأفلاك
ثاقية، ويحطم الصليب

من صمتي المزير
من العواشي والبحور
سحت من من السماء
ولعه الزم من المصنوب بالفجور
الأم باحدا إلى جذقه
وعذ كدوب؟
وبأي الأء ارحب
بعد وجهك، أو أكتب^٩
لم أجد وطناً
اعلى وربة النص الطيلة
هه بالأمال، أو أرمسا
بجيك لا يشاغها السؤال،

أتكفن بالماء وزرقتَه

رجاء بن حليمه*

لها ان تشع حتى تحضن مداي
ولي ان اضيق، اضيق
حتى اعلى مجراها
حدودها التربة، خصبة
تقبلها بشفقين مبللتين
بندى العنوبة اليكر
وحدودي الماء اتكفن بزرقتَه
لانتشر في موتي
حدودها الهواء، هينة، لينة تقبل
مدبرة تمضي تكسرنني
لعوب تقروني للهباء
وحدودي القلار أكتوي بها كما تشاء
هل عننا؟
ام اننا نمضي في موتنا إلى بيلاض
الوجود
هل عننا؟

أرجوها كمن يرجو القهر أن يخافل مجراه ويعود
أرجوها كمن يرجو الله أن يعفيه ثم يبعثه، ثم يعيد
ثم يبعثه فلا يراه، إذ يشتفي أن يراه، ويشتهي أن
يرى
سألم يكن في الروية إلا رؤيا تأتي كقلق الصبح
صباه في ظلمة القباب النبيه
أرجوها، لا ابتغاء ما نلت في الحرمل من رجاء

ام إنها الذكرى تعود بنا إلى بيلاض الملقولة
هجرباها تلهو على صفتين للعلم المستحيل
ماء ومايق ماء إلى درى التفجر عند بيع الصبح
طير يعلق ملينا حتى التشكل بصورة النعام
يا وجهها الأبدني يطل من فجر المنيب كأنه لم
ينف
يا عجبها القتل القاهر في الحصور الممتد

تمتلك القلب لها في الروح مملكة ولي في عشقها
شؤون
أدعوها عادة الأعالى، سيّدة المقام الأشرف
لها الأمر في كلّ أمر، إن عدلت أو ظلمت
كفر القلب بمن سواها
وسرى الحبّ على مداها
إنما أمرها في الهوى أن تقول "كفر" فيكفر

أرجوها ابتغاء وجهها في الحقول، أرجوه دافق
التوفيق، عني للكبرياء
أدعوها معبودتي
استألا وخضوعاً وطاعة
ولجيب داعيها كما لجيب داعي الله سواء بسواء
صلاتي لها وله اقتلاً وجنوداً
أدعوها امرأة الأكلسي، من عليها تشرق طائفة



خارج الزمان.. خارج المكان

بريهان قمق*

تتزلحم أطراف كلنمل في عيني،
تتلو شجو شبابك صدى الجدران
تصدعت أنفها خوف انقراض ونبول..
كم ركض صمت صفيح بعيننا
للجن من وجلنا ولسنا،
فلفقت في التبايع صحراء الوجود..
أنا على مرمى برق، نسمع ضوء
لكننا.. لا نبصر مجاهيل العتبات..
صمت موجوع مكس
برجونا الزحام، أن نقرغ المجرى..
لنتبوا رمنا هلك..
يعود بغلقنا،
ينفذ مرة أخرى
بنقص..
على حكاينا..

سيحكون عفا يوماً
تهوبف صباحات ومساءات يوقف براعة الرس،
تهدي، برى لطم الظلم الماضي العز
وكله
عدم

أبنا المسافر صوب قرب الجنون
أنترو في مرأيا ظلك ملامح لم يمكن يوبو
الجنون^١
سأشفي إلى حنفي بالحناق معوحة
لا برو بشق عمة يومي
لا صاعقة تصرب، لولي
لا شيء سوى ارتال الهزل ونقوم الكلمات

لم في الشهر الثنفس والأدام الشعاري،
يصبح هكذا^٢

ها أنذا أعود إليك كي أحتك
أو أتال منك وردة مثيلة الحكاية
خلفت بكيمياء الناس ليبر له نسيب
تسلط ذات يوم إلى شباكها الأروى
وجدك بين عبي كتاب حزين
خارج للنصحن
ومن زمن المعالي عو- للعجائب
بسكن الأساطير تسكننا

اغريقته، بونجا، منوريه، كحافيا، مؤاتيه، فر عونيا،
فوقلنا
ما عاد صغير كبير يشوتك
لما دويت أنفا في زمن بلا ظلم وملح
برسيم ما عاد له وجه جسد،
وقلبه للترجمي من البشر احترق
اخرج من رحم الكتبة،
لا تحض البشر
لهم بدهم عشاق،
ولا هرسا،
وسيرطهم غشبا

أدامتك الأحرار، فحطت ؟؟
ما شققا وقد أصعبا وسقنا والحنوا
عذرا لبدل الكتبة
ههنا راحة أرض، وثمة إفسا...
لك، لا تتركني وحدي
لا تقطع مسجورة ومع شوفي
أنا ولنت طويلا عيقا سهدني
لهدي بوذا إصبعي،
تسامل ببراؤي بمل
أبهذا عقل إن كنهه بالورن؟؟
تسامل وتسامل وتسامل أحرانا
أبا عول من سحيق، اب رلت تسمى ب بجن العالم
ملي؟؟

تعال إلى خارج القملى والقملى
سخرق جذر الصوت توقظ مدن الضبح

أتر القمصى كي بعد للأبجدىاف طريق نوهجا
صود، المصط
تلمع في قيل التسنو لانت احلاجا
لا نحن قمي دوسا
هر لسي علي جبل مشنم هيك بندي
وشمن غاربه شئ علي كفي
نقود الويسني طرق الاسبحالات
قلبي هيك في حقل رايو
بحصد وعدا،
املا،
صوتا،
بل لا يجرح،
ن لا يغل

قد سمعت فصادد لجة خدع للسمنها،
وسنيلة المعنى، شاحبة اللون وحررها أجوها
كلماب ظلال، تلب ظلالا
لا شيء معها سوى كتيبة
لعب
بكتيل
ركلاب
نوراب موفكت
وكثير من ههههه مجون
هي رمى
بلا يوهاب

أبها للقادم حلقة من غلاب منميه
تسامل، تسامل، تعقب، وحاصم احرايا
تساحصر المعنى وسط كومه مملكت،
مُصادف،
التمسكت،
نجلها لهالاب شمن شاحبة غلوية
تسلف اوراق،
مدن،
اطفال،
كثير من رحم النساء،
بهوي جذع،
ويخترق جذر الشجر

أتيك على ملكي سقري الأعسى
أنا المعنوعة على لحر الأبدية
جبلدي فوقلرية بلا مرج ناهت في الصحرى
ساعتروا

أصعب عصفير المتدر
اطمنها حرا، سكر، مهجة، ورحلت عنها
أعترف حاصمت صي
وكتب يوميات لا أبالية
رهوزي¹¹
صفت علما للقطر
أبها الصود الأعسى طهرني من كاتي
أبا ملك الغيلان خبتي من لمة وجع استظني

أمانة
أخرج من ليلة ألف ليلة

ألا

أَنْ أَلْعَدَ لِحَرْقِكَ

جَدُّي نَاقَةُ هِي مَرَاغِي اللَّامِقُولِ

نُورُ السَّمَاءِ يَنْقُصُ بِأَنَّهُمْ قَلْبِي

مِيزَانُ مَقْبَلِ بَيْنِ أَصْلَاحِي

حَبْلُ بِلَاطُظٍ بَحْرُ عَقْلِي

عَقْلَابُ سَهْلٍ حَلَايِي

تَكَلَّبَ نَحْكُمَ رَمْعِي

أَبْنِي وَبَيْنَ الْفَجُونِ مَدَارَاتُ حَصْبِيَّةٍ !!

تَرَى

أَتَسْكُنُ الرُّوحُ إِلَى حَصْبَتِ طَاقَةِ الْحَقِّ؟

أَوْ يُمْكِنُ جَدُّي إِلَى فَرَعَتِ شَعْبَةٍ؟

إِلَى أَيْنَ يَذْهَبُ الْقَلْبُ أَبْهَى الْإِنْسَانِ؟؟

تَرَى..

مَنْ يَرْفَعُ الْإِنْسَانَ لِيَكُونَ بَشَرًا !!

مَنْ يَأْخُذُ بِأَعْوَالِي نَهَابِيَا فِي أَسْئَلَةِ الْعَرْرِ الصَّحْبَةِ؟؟

أَبْهَى الرُّفُوقِ

أَتَقْدِرُ أَنْتَ الْمَحْتَرِفَةَ

أَتَذْكُرُكَ عَرَفَ أَحْرَفِي ؟

أَتُحْسِنُ سَمَةَ فَرَحَةٍ حَرَرِ مِثَابِي !!

كَمْ عَافَتْ حُرُوفِي لَكَ الْمَشَا،

بَعِثَتْ أَسْبَابَ مَعْلَافِي عَلَى شَجَرَةِ مِيلَادِ

تَعَالَى مَعْتَرِجُهَا فِي يَرَاةٍ جِبَامِ نَقِيَّةٍ كَتَفُهَا

لَتَسْجُدَ لِمَمَارِئِ أَنْ تَحْفَظَكَ فِي ذَاكِرَتِي

وَفِي ذَاكِرَةِ رَمَائِكَ تُحْفَظُ طَبِيبَةُ أَحْلَامِي

مَا رَأَيْتُ أَبْجِيَاثِي فِي يَوْمِ الْمِيلَادِ، تَبْهَلُ نَفْسِي

رَبِّعًا لِلْقَصْدِ

أَوْهَا الْحَرَمُ الْمُقَدَّسُ

أَمَانَةُ

فَارُومِ الْمَرْفَعِ

اسْتَمِرْ وَإِنْ كُنْتَ عَلَى سَبِيلِ رِيحِ هَالِجَةٍ

تَعَالَى لَوْ لَقِصْتُ صَوَاهِرَ الْقَلْبِ عَلَى صَفْحَةِ مَاوِ

شَعَلْتُ الْعَارَاتِ

قَدْ يَنْهَجُ الْمَاءُ مَعْنِيَا

وَبِمَا بَجِيءَ إِلَيْهِ شَيْءٌ مِنَ الْحَبِّ الْحَمْرِيِّ،

قَهْلُ أَيْنَ يَحْمَرُ بَيْدًا عَتِيقُ الْوَجْعِ الْحُودِ

أَحْرَجَ مِنْ أَلْفِ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ

أَجْعَلُهَا مِلْيَارَ لَيْلَةٍ

إِعْرِيقِيَا بُونِيَا مَوْمَرِيَا فَرَعُونِيَا مُؤَايَا كَتَفَاتِيَا فَوَدَارِيَا

أَحْرَجَ مِنْ رَحِمِ الْكَتَبِ

بَارِئَاتُهُ الشَّهَامِ

سَدْرُ قَصْرِ اللَّيْلِ كَمِلْيَارَ لَيْلَةٍ

وَجَمَا

نَرْفَا

سَدْرِي مِنْ جَدِيدِ حِكَايَاتِيَا

أَنْتَ فِي صَدْعِ الرَّمْسِ اسْطُورَةٍ

وَأَنَا !!

مَلْمُوتٌ مَطْمُورٌ فِي جَلِيدِ عَصُورٍ مَسْمُورَةٍ

وَقَبِيلَتِي مَوِيَاءُ نَرْفَاصِ مَاتَمَا

مَقْدَحُكَ يَنْطَرُقُ

وَأَنَا

لَمْ أَتِهِ الْعَصِيَّةُ

وَمَعْرِوْفَتِي إِلَيْكَ الْآيِلَةُ،

أَسْمَاءُ

أ

م

أ

ن

ة

أَيَّةُ رِيَّةٍ عَصُونِ

بِرِيَّاهِي فَحَقْ

من سيدفن الحمام القتيل؟

بدیع صقور *

تطفي نارك وتقرر بالقتل
تقترب من حدود الظلمة
وتجتأك الهزام كسيل..
فكر
كيف تطي سقف السماء الوطنية،
قبل أن تنهار كسقف المعلم؟

تمتطي صهوة الحزن الجموح
الخريف يطوي أشرعته
ويرسي سفينة
على شواطئ الأرض المهجورة
فكر
كيف ستقنعه بنشر
أشرعته والعودة ثانية إلى الإبحار؟

من بين صوب تنويرهم
هطلوا كنجم حائف
هطلوا ووجوههم
بعمقها غار الذئبة
ما بين أعمارهم وفشانة
الأيام نهر من مراب
فكر
كيف ستمنصر على الأغرل؟

حمامة ندى من الجوع
تبكر في البحث
عن جنوب صليقة بين اللزج
للأراري أشبه نهر عصفاء
والحمام يمتصق برفيف الصبيان
هل تطرأ في حدا ما
ميفكر بدو الحمام القليل؟

يرجع الحب
حلف حيمه العشق
لردة اسره العشق
يلد ليهم
بار صبيهم
فكر

ان تقع الحب بالتحلي عن معارفه حيلهم.

ثلعب وجه السماء
دع التجمه نقر ب
من حد العمر
دع العيمه تلف العاشقين
فكر

كيف سجمع فطما الح
الضيقه كوعول البراري
ليس مؤكدا ان الله
سيهلككم بطوفان جديد

العيمه تقبل نور القمر
العمر يملأ حور
تحت وقع الغيلة الحاطقة
اضمت له
انها شاهدت العيمه تعاقب القمر

فكر

هل هي مجز - بحيلات
أو أنه تحريض أو ابتكار
جديد لصناعه الحب*

طنها ربحا
شدتها من حيلتها
طنها بعبا
فحاول ان يرشدتها

طنها ليل
هعب في مناهل ظلمتها
فكر
هل من حيله لايعاف ما ينقى
له من الظنور؟

اعز بهارب الذكر يات
الى صفه الحلم
يسقط الحنين في
الى ما قطع من قبل عده
الى من اصعب في الترويب البعيدة
الى من يروى حبه الريح منى
ان افكر بالدي صبيته
حارج قلوب الحب

لا احد ينظرك
عند نجوم المذارات
ان تعيد م مؤقته الحروب
على معبر هذا العمر
وفي مناهل هذا العصب
بهب ذهب الحطبة
فقدنا الحنين لصبغ الامكنة
وثلاثي نكه الزئبق
من ارواحها

الحيرة تحرك لنا ثوب غريبا
فكر

كيف سيند
هذه الوجنة؟
كيف سعيد
الطمأنينة للعصافير
كيف مسروبي
عطش الشعاع للنبسة*

دمشق / شتاء / ٢٠٠٨

على سرير الورد

معشوق حمرة *

هذا اليوم الأول لي
من أكثر من تلج بر على الأيام
سكناني نفسي المنطمة
سارتب مائدة العشق
على جسد الورد
فوق سرير الرغبات
اداعب لحن العطر
اللد لثغة عصفور
تاهت عنه الصفات

لليوم الأول سيدة اللون الأبيض
تفتار الملح
لتسكب لي من عينيها
دعة لهفتها
تملا قلبي
تشعل في همس
قصة شمعها

هي يومك هذا سبغني
سقط قلموس الكلمات
استخ كل حروب لثامه المحكة
حرفا حرفا
أصلها عن جسد الجملة
أثرها
عن ر هنس فكلمة
أدعك حرفا
أدعك بأفانل عجمه
وأعزي حرفا
أنعم هو
يصير كما جاء
أشم طراوته
وتوق حلاوته

وتنوب تنوب
تدوب تدوب
أباديها
يا سيدة اللون الأبيض
يا سيدة قلبي المرمون
ها
هي كوب اليوم الأول
هي هدي الليلة
لن ينع أن تنتهي
أن سسلي
لن ينع أن تلدي للتوبه
لن تر نعي هو قلب الجملة
" شاعر من سوريه

وأعلم ما صاح من الوجد
أصم إليه نوبل حلم
وأرأفصه
وأنا صريحا في ظله
من كل يصق
أني صوف لو ثب حوص القورد لندك؟

وأدعو جرها أحر
أدعو إلي
يميل على هدمي
بدمير على سطر
ويصح
حرف الحكمة نب
حرف الحنطة أنت
كيف تعامر
ترفع قبعة النشوة؟
يا حرف على إلي
وأرأ شعيوة
كي يحطى برهفة عسر
بهفتة سطر
وأرأ إليه صوامي
وأعاق فيه ليلة فكري.
يا حرف تهلل
عد من حيث أتيت أنا
عد يا حرف إلى ليلاك
عد للكلمة والجملة
شهد بك كنت هنا
شهد أني كنت هناك
ويشبح الحرف الواف
في الحلف بوجهه
لكن المبدل الطابع
هوق الزامن ينل عليه
أشهر إليه
أقلب كفي
تعال
تعال
كفك دلال
هضم سطر
ويؤخر سطر
وبجي
يروح المصك
بموه الليمور بحامله
ويسيل لعب القطة
ترسم النسمه
تعدل على الشعير
تهتز الصعقة

تهتز الصفحات
والحرف العلام من خلف السطر
يمد يديه
ويصح صتره
يجلس من نكا
وأصابعه الكسلى
تنأهب في قلق
فلجلمر
كيف يحز
وكيف يسفر فوق الحبل
وطيقي برهفه بالوصل
يحاصر الخلف
هذا اليوم الأول لي
أني سذهب
أن نرح من معرفتي
مكتوم الراي
ومهرم العضمي
أن نرح من حص كلف الإرساء
ومن مقتد الكهل الحرجة
ستؤذي نورك في الإنشد
وتوقف كل نورس هذا العشق
ترتل أصدة الحكمة
أن نرح من هد الوهج
حكمت عليك بن نهي
دلو متكررا
في هاع البير
بشذك العطشى
وعوا سنن عجل
وما هوق الألف
مثل الهمر
أمرش العانه
وتنهر معوح يا حرف
على مصر اعجه
أدعوك إليه
سكتب أحر سطر أبص
بون بديه
وترسم دول هلكة لمست شعيه
أن نهر من ظلي المنفل
تعب النرس الأول
في اليوم الأول للحنى
مضمون عليه
تبقى الجملة كمله
نهي مائدة اللوحة مقلة
أني
مندهجا بالمعي
أنترك بالوجه

هَبْ لي من صمكتك
 من حنن سوتك
 من شرفك الومطلي فيدا
 سجل في دفتر هذا العمر
 دعيا ذكرى
 كبت ترتب لي ماتبه العشق
 وهاندا اليوم
 لرتب لك مآته من جسدي
 قتمدت با حرف على دفتره
 مرق
 ما شنب من الصمكت
 با حرف الرمق المبحوح
 ولا ترفق

القدس
 من حذر الحذل السري
 وأبقى
 من لهفة طفل عصور
 في جصره ذمينة
 يندلي
 أنصقي
 في هذا اليوم الأول
 رتب لي أوراق حشوع الترجيس
 دعي أنقل بين النقطة والنقطة
 انصر في وضع الحركات
 وهي تشكيل الآخر ظل الكلمات
 سمعت نواشيع الرحلة ملهمة
 دون مقطوعي فوق المرفق
 يذفسي من دون حياة للحنات

فصل في: غالباً.. وأحياناً ودائماً.. ونادراً

رعد فاضل *

غالباً ما أذنب (مؤارباً،
ومفاتيح نومي معلقة في الحائط)
مثل باب.

غالباً ما تكون الكلمات - تملأ - والتقاط:
حياتياً.
والقوارز، والضممة، والفتحة، والفسرة:
اصولاً

والورقة: حقلاً.
وخط المنظر: مجالاً.
وغالباً ما تكون
وخرأ

علامة المستور.
غالباً ما عشت بعض الشيء بديناً،
غير أنها قرمتني
حتى ضقت عليها،
وقاضت غيبي.

غالباً
ما انصبّ للبهاح في السطور

- من هنا بعض الكلمات
على عكس نمشي
ووجه الورقة
حظاً لعدم*

غالباً
ما انبسى يومي بقاء،
وكأنه جنة في هزل

غالباً ما تلوي من كل جهنم
ذكرى محنصة مثل قرمة حير
بتلوي حياتي
غالباً

ما تكون حذبة اليب
ملعومة بالعرش

- من هنا وجهه مومنون،
وزيداً قوماً فرح،
وشجرة شياك

غالباً

ما تقرأ الكتبُ بعينها

.. لو مرة

تقرأ القواعدُ نصّها

غالباً ما أقبضُ مثلاً على مذهب

أمام الورقة البيضاء

غالباً

ما أوشوشُ الكتابة لا طلي لي

من يمشي وإني كما إلى كعب

ليس طلي،

وأنا بمنجلي

غالباً ما تكونُ مكيدة الحب

لحبة شطرنج

غالباً ما أفكرُ أن عصور ساعة الحائط الخفاقة،

ذات نطقٍ منقطعٍ حقاً ويطير

غالباً ما يخيل للكرسي

أن المصافير لا روائع المقهى

من يجلسون بين ثراعه

غالباً ما يكونُ الشعرُ لحظة تنكريّة

غالباً

ما أهرُ مثل حصن تقول،

فتنقطع مثل الجنوب أفكاري

غالباً

ما أكتف صرّة الغلاب،

وأصيرُ لها شعبي

نادراً ما أكونُ غالباً

وغالباً ما لا أكتفُ إندورتي

غالباً ما تمرّ عين نظرة طويلة مثل جسر إلى

أحياناً تكونُ (غالباً) كيم حلو

في جيب الطعنة

وغالباً ما تكونُ (أحياناً) كيم تبع

و غليوياً

هي حرام الكهول

غالباً ما ألتزم

حتى لا ينعرف الليل الي

لستُ هرة نو صنة

ذلك أني غالباً

ما أكتفُ مثل غصن

لجراً

ما أربح اللثام عن وجه التلعة

ذلك من الليل

غالباً ما يكونُ جليماً،

وإني - إلى الكتابة

غالباً

ما أوبخ التسنن

وهي تُشثّ تمللي

مع الليل والكتابة

- التسننُ غالباً

ب أسمعها يكي

طول الليل

أرى أين يُقترُ هواة من يموت؟

- غالباً ما يكونُ منعفاً

لصعب جند

كلّ من لا يُشبهني

غالباً ما يكونُ صديقي.

لجراً ما لا أهتم

معنى أن أكون جازحاً ومُحترفاً

مثل تجارة شابة في قوس

لا يطمعُ البخار بعد أن يموت

إذ غالباً ما يُلصقُ في الليل

مثل حذر

غالباً

ما يكونُ بصف ورقة كتابة أصفر،

وللتصعُ الآخرُ أخضر
وأنا بينهما باب

غالباً ما يتعلّقُ مثلُ طهر الزمانِ
بكديال الماء
ولندرا
ما نعيم ذلك المقيم،
واللهو

غالباً ما يختلجُ حفا، إلى قُرْع عبد الفقير ، لا
يرالُ بعرض الكفاة مثلي
- ولكن كما هي قدر
هو عوسي

غالباً
ما كانت لا تغرُ من وكراتها الطيور
وقب نقرع من حولها
ماعة القنلة

غالباً ما أجلبسُ
مادننا ووحيدنا ومثلنا
مثل رُفْرة حبرية

لندرا
ما ألقى إلى الشمس صيلاتي.
وغالباً
ما تعودُ منقطة بالجموم.

لا نقرأ (لندرا)
إلا رحناً على جسر (غالباً)
وما (دائماً) إلا يكرهُ نراو- (أحياناً)

من مقطوعة: أسمى الشخص

مائتة الليل البيضاء

طالب هماش *

يا قديم النور الطلوع من فوق المطوح
النور!
يا قمرًا يتلأأ كالضرب الدامع تحت عرائشه
البلور!
رثن على القلب الاعى قطرات النور
المضكر كالزمان!
كي يتظهر في برقة ضوء وردى
كالكروان.
انز الحقل المظلم
كي يشرب من منبهك الصافي
أوك الظمان!
فما مولود الضمات الاعى
وصغير الموت
انق على باب الفجر
: نقد طال الليل
تلقني يا شمس الضمك
لأرفع نفسي كرضيع
نحو قناديل الصبح المسكران!

لنبي الفروح القليكة الفلكي
دانت الحرب المساعي
كقنصات الريحانية فوق ملامس أرواح
النور
انديها!
صبر ما ماء لتصيل كحبر أعى
في أوقياتوس اللور!
فما لست سوى كوخ مهجور في الليل
البقيس
بمكث قلبي
مزجها فوق ظلام الليل مسيح مصلوب
وبعري ترط بقنصة روح الإنسان!

ما أجمل أن يوصل في الصبح حبيب الغيم
على الأشجار الرصع في البستان!
وتعوض عيوب لمام سكرى
وتطير الطير زهوفا وفراى
هطو أبين لقاح،
ويكث بلابل زرقاء،
وسر - حسانين كور
يا همر الليل الساكن بين كتابين -وز-
باري يا نفسي المتسوقة العمياء،
وري الروح العطشى، ونمير الظلم!

* شاهد من سورته.

صوتك سكينٌ يجرُحُ حجراً الليل
 هي هروبٌ عناه
 غني ليلام الزاهد في طوائف الليل
 شد حلّ الصمت
 ونام الدهن المنفلت في الليل الأبيض شفاه
 كقاء النور
 وتلاشى هو شجر الـ للمعرب بشد القصور
 يا قمر الورد المشرق من ظلمة نور
 افتح بك لكشفك
 كي يجلس حب مماءات الحر الزرقاء
 ويصمي لتلاطم دجرا سكونك
 ليكوب كفيه الصغر عين الي مرآة
 ككلمين صغيرين
 هن تمشي بسكر أبيص
 من مروي بسكر انك
 هانا الصوفي المرمول بالصمت
 امزج سكينك الليلي على بحر ان الظلمات
 وصمت لك الصمت المبني
 في ظل صلاتك
 فاري تريا دهباً يمدّ بجدا حلف مضاف العيم
 فلتسبح عن يسرائي وعن يميني
 تنهادي كقصائد الموسيقى لوردية
 رتلتي توفيقك
 لكل صغائر الورق ترقق في صدري
 ويسيل حليباً لعن الحر اللذيق في همتك الناي
 هلين يا مولاي
 للروح الناكل
 - روح الماطي -
 ان تحرق في تحراي سكونك
 ان تشرب من ميمتك الماطر عياني
 شراب سرعي امام قعير طويلا
 لا طلع الصبح
 ولا لاح كصمة بر رزياني
 مولاي أنا معز في سكتي
 ما لي لم يني من لافه الماطر المتدرف
 لأجنو كسوع حب مداسها
 وفتح بصوت (سني) يا أني
 يا يوبة طب الدم الجاني
 كسراج قرب جرح النسر
 المظل أهر مرور الفايك القناصة النعص
 لتفوق الروح
 فلا تسكت اعيتي
 أو يهدأ للهوة ناي
 يا أماني
 صوت اذان المغرب يني في الأفق الصامت

ما لي غير سجين مقطوف من ندمي الأمود
 بغصب الحر الصبح في الروح
 وباتي اوبس بهنر على صوب غرب
 مند رمي وأنا استقل أغربا
 وأودع أغرب
 مند رمي وأنا افتح ابوابا معلقة في الليل
 واغلق حلف جثامين الوحشة ابوابا
 لا (أحد) يجلس قربي في اعق ساعدي الصمد
 سوى انصاف العزلة والمقلب
 ما لي امرأة
 ببصاة ترديني
 لأقول لها يا ببصاة
 أي مسمام مزهرة تشضع دامعة العيسر على
 مرآة المسكر
 أي صدام صاح ينقلق من نهذ مسمام عذراء؟
 ما لجل أن تنساق من كفيك
 فطرب الطل الطمش
 على الطرب
 ولا يبلغ حد الإرواء
 يا ببصاة
 يا ذات الاسم قاعم كالأنواء؟
 حلي شلال عذوقك المودع على صدر العشق
 كي يبيت برجمة المسماء؟
 يا سلطانة هذا الليل الأسيل
 وجدولة الجفري في للروح
 كسيلة الأوراح
 أي أورات تتلقى عند حلفي السبع
 وتسبح عارية في الأفق الفراح
 أي مصايح تسم في حر الشهوة
 عند تلاطم نهدين وسبح
 تكفك زرار الحصر عن سر الفاح
 فتدوب فيوض الليل بمام اللذة كالمهابة
 ما لي امرأة لأقول لها
 صبي فوق الجسم المظلل ويبيع الماء
 صبي الماء وغني طاهرة الصوت
 ليعلم القلب من البصاة
 صوتك قصور مر تضر بهنر على لوتار
 حساسين العبر
 ويصكر بالموسيقى عند صفاء الماء
 صوتك ماء ذاب على مسع نبع دوكي
 ودوامير دموع باكية تحت شبايبك العراء
 صوتك هرات مهود تلوح بالاطفال الرضع في
 حلق مماء
 صوتك طبر سدود يني حلف صباغ للمعرب
 سحنة السوداء

ويستول حرباً رجع تو لقيس القذافي؟
 وأنا للمحتوت كرمم باقي فوق حوش العجى،
 بدم الميم
 من يشعل في الاحار صلوغ الشمع لراحة بصي
 او يزرع فوق دراب المير
 عصير لاني؟
 من يصفي روجي الظماني من متبعة الصافي
 شربة ماء السلوان
 لاني بصي في اعمام سواي؟
 يا اماني!
 يا قديل الحرس الداعم في ليل العرية
 قطراب قطراب!
 قطر فوق فوادي القدام
 احرائنا وصلا؟
 فان لم اتسب بالحرر الي (احد)
 غير سامعي المتعب
 وينماتي الكلف
 فلماذا تلوذي الاثغر وابلوها
 وانا بصير كمتي نكلم في بطراب البكين؟
 انكون حياي
 جبل عسيل مشود بين معبين غريبي
 تلوح عليه ثياب اثنى مجهولين،
 ومنديل نمام قدسيت!
 تشرب هاتي الربيع، ونتروها كالورق الميت على
 مثواي!
 يا اماني!
 حرك شعفت، اصغي من دمع الغنم،
 عذب ونريه وطهور؟
 حرك مخرجه يهز على ساق الصمت
 فترشح عطراً ياق، واريح بحور
 حرك كلمتي تتدلي كصبايح الوحش فوق املي
 البور
 حرك ماء رحمتي
 بهطل كالسلوات على صدر النمل
 من قلب مصيح النور
 يا مرصه الروح لاي معاطفك الناصب
 دمة ندي هرت فوق يدي كرهرة نور طاهر؟
 هكي الاطفال الرضع في القلب الظلم؟
 وأنا لكل، الطفل،
 خبير العرية
 حربي طاف صوب بري
 يصيح تحت سموات العجز رصيعا مكران
 عتور ومساء وأنا اتلثل موتي في المراء
 فلا هجع القير
 ولا وكنت في وجهي للصبيان
 اطل وحيدا اجلس كالراغب في حيد صحري
 قدام عذابات المصلوب

واحق مكتبا في اوق الحمران؟
 تاكل خلقي شمس ميتة
 واملي يعمر همه القبحي
 صريح مهجور
 يا صاحب مصباح النور العلي
 امكر بصوتي بلوزيا
 ورف جراح الروح يخطلي النور
 فقد اظلمت وشبح وانبرت
 انا للملك كالريج على الاطلال
 اهدد حلاً ميا في الظلماء،
 وعص كالغراب جعي اليك
 حني نوراً من عشا، يردن وجو على
 لانتر حيف المطم من اعشاب نديك
 حني عند شيوخ الظلمه في دنيا الاموات
 لانرف جمرات عجوي

في مجمر نديك
 ما اجمل ان تتلامس عند اوق الكون الرحمان
 ابادي الناس المروعه بحثاً عن لحظة حب
 يصابيح نديك
 ما اجمل ان ينظر دمك في اعيننا
 نصير المصل المكران
 وتفتح ابرار الشمس على قصص العدم
 صيلها
 ونصير الارض التلكي قرها من الزلزل
 ما اجمل ان تتراعي من فلاة الحرر البصا
 جميل كالصبور

يا قمر النور بري،
 ابر العاشق بالقور
 ابر الارض المظلمة المعيا
 بعض من مر اك،
 ارحها كالملك الحرام
 الي صوم من اجك لراك
 وتميح بالكنس ميسل الذمق الهائل من يسوع امانك
 ابر الارض الموحشة القواء
 لنهدا وحشها حب مر ايك،
 ويمك في الاوق المنحد
 ناقوس الدم المكسور؟
 ورو برزها العنشي بحرب الصبح
 المنصاف من حلف الكون النوراني
 لتكلم كالراهم فم العلق ندي الأمل للملأ
 ما احربها
 رافد في مهب الليل
 نزل مربتها الأبدية جالية في جوع مصلاك
 واقعة بلكية
 قدام عذابات المصلوب



يا قديم الليل المبهز على جنول نور
يا همرأ يلالا كالحب الدامع بح عرائشه اليلور
رشن على القلب الأعشى قطرات النور

ترانيتها رؤيا مذهلة النور
فتصرخ ما أحلاها
وبراحتها الزمينة تلمن جرح المصلوب
هردعش الجرح
ويجري دمه الزاهر كالمام ملهور

مرحباً.. مرحباً.. أيها المركب الحجري (قصائد)

طاروق الحميد *

ألم

لم تصالني ما بك. يا نهر
ولم تنثر للأهال. لموعي
لم تمسح العشب.. حثان ضلوعي
خلتني لرحل نحو "الظلمة" .. خلتي
- إن كنت هذا من يكونها!

لا راحة في قاع الروح... ولا انقاس
ينام الليل الموحش.. وينام الناس
وهوي... والكامن
تبقى الأجراس.. الأجراس;
- تخب الوطن العربي
تخب الوطن العربي...

ألمى

فقه

ما لا تعرفه تعرفه
اصدق

في الشارع. والمقهى. والأصوات
اصدق. في القصائد

لم تعرف. بي. قهوة الشعر مزاتها
ولدا لا أحكي لأبائكم
نص هو هب الإعدام
والشرع والنظماء
وجنود الشعراء
ما زال الب "قولي" تحفظ درس "الجولان"
و "مبيدات"
ما زال الوطن الألهب
والأمل الكاذب
ألمى

* شاعر ومترجم من الفرنسية عن سوريند.

مَدَنِيَّيْ لِلْحَسَنَاءِ يَا بِلَادِي
اسْمَعِيهَا تَدْنِي
عَلَى نَمِي الْقَرْيَحِ

شَوْفَا إِلَى الشَّرِيقِ
شَوْفَا إِلَى الْأَسْطَرِ وَالْزُرُوقِ
شَوْفَا إِلَى عَيْنِيكَ وَالْقَرْيَحِ وَالْأَسْفَرِ
شَوْفَا إِلَى مَدَنِيَّيْ الشَّهِلِ
أَنْتَرُ فِي شَمْسِيهَا الْحَصْرُ
زَهْرُ الْبَاكِرِ
أَطْلُوبُ أَهْلَ الْعَدِ الْمَلَكِرِ
أَحْضَرُ فِي عَيْنِيكَ لَوْنُ الْبَحْرِ
وَالْطُفُولِ الْمَعْنِ
أَحْضَرُ شَمْسِيهَا الْمَدْفُونِ
غَيْبُ مَجْنُونِ الْبَحْرِ يَا بِلَادِي
غَيْبُ "نَصْرَانِي" وَ"سَمْرَانِي"
وَالْبَحْرِ وَالصَّحْرِ
غَيْبُ هَذَا الْوُطْنِ الْمَحْضُونِ بِالْهَمَاءِ
غَيْبُ سَوَى الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ
لِلنُّورِ الْفَحْمَاءِ
لِلْعَدْرِ الْمَكْنُونِ فِي الْأَشْيَاءِ

غَصَّة

مَرْحَبًا مَرْحَبًا
حِينَ نَقَى كَلَامُكَ فِي صَمِيرِ الْحَجَرِ
حِينَ نَقَى وَحِينَ مَمُوتِ
حِينَ أَقْرَأَ عَيْنُكَ هَارِيسَ بِنَا
- طَلْمَةَ لَا بَرَانِي -
هُوَ الْلَحْدُ يَا أَبْنَاءَ

وَفِي أَرْوَاحِ الْكَلَامِ
"الْمَرْعَى أَهْلِي الْكَلْبُ الْجَنَسِ
الْعَالِيَةِ وَأَحْكَامُ الْعَالِيَةِ"
مَا أَتَى نَمِيهِ
صَرَاعُ الطَّبْعِ

مَسَاحَات

مَدِينَتَا مَرْكَتْ حَجَرِي
عَلَى حَذْمِ تَنْكُرِ
دَكْرَةِ الْبَحْرِ وَ
الْحَلْفَيْنِ
- أَنْهَى فِي مَصِيرِي الَّذِي تَنْفَرُجُ لَوَاحِدُ
بَعِيدًا
وَوَدَّكَ الْعَرَبِيَّةُ صَدَى لِبَكَتِي
أَمْدَمَ بِاسْمِكَ
- يَا رَهْمًا لَا تَمُوتْ؟

شَوَارِعُ الْبَيْضِ مَرْسُومَةُ كَحْرُوبِ الْهَجَامِ
فِيكَ حَصْرَاءُ خَصْرَاءُ وَالزُّرُوقِ
أَفْرَأِي فِي تَفْطَرِكَ الصَّغِيرِ تَارِيخًا - الصَّغِيرِ
أَوْ لُغَةَ الْبَاكِرِينَ
عَنِ الْوُطْنِ - التَّوَرَاتِ الَّتِي لَا تَطْلُجُ بِجَلَامِنَا
- "الْأَهْبُ" النَّوْرُ أَصْدَقُ لِمَدَنِيَّيْ!!

نَدَائَات

والشاعر الجوّال عدّى، من هنا...

فؤاد مينة *

لأول... منذ الأزل
ببساط "البيوت" البحر فراعاً
ونراعاً للجبيل
يضر الغابات عطراً
ويشقى... بالقبيل!
لا تُرحل حجر الوعر... تمهّل
أيها العائد، بعد الهجر، للكوخ... تمهّل
حجر الوعر... حبلًا...
وعلى مسيرة الدرب غزال
يتعالى...
وعلى مينة الدرب غزل...
سبل الطير الذي رفق فجراً:
من، ثرى، زين اعطاف الضفاف السمر؟..
قلوا: رازده قوم قرح
حل ضيقاً. وارحل
نصيباً الوائيه
فوق بساط الرمل

تمنؤ غلالات العيوم البيص
عصف الرياح
لمع البرق
اصداء هزم الرعد
فصف
رخ أمطر
لري الطما اللاهت
بين النضر والأرض
ومطر املا " "
هكذا، تجمّع حلّ الموح
توقاً لدرى "مسافر" (٣)
ترتد
تجد الكو، والقر

— على صهوتها الريح التي تجلّدها —

موسيقى "رمل" (٢) !
واردح غرّجاً
رفرف الطير بهدى
وتهدأت امبلّة
ايقظت ماضي الليالي المقبلة
مشهد صابر
شهود
لم تخنهم لغة الطير
أهصوا
ثم أينم يشيب البحر فيها
والسما تطلع عنها
زراعة الغرور

وحتى يلتقط الأنفاس
والأنفاس بشوق
قول
لادة الإله
ريما ذكره الأبرار وحسى
خلق الإنسان مناء
سمنى*
ريما
لكن أعصم الصبور
كلما هبّ سيم
وربّاهما تحتر
رجعت أشعور الأولى
لنسكر

تصهل
تلوي
تلطم الجرف وتهوي
أرلا مد الأرض
بخة
تقبل الصوصاء بالصنتراء،
بلم الطير اشتب السرايات، وبلي
برئف البحر دموع القمر الأميل
ماتت النجوم الزهر، تغرى
تغير المتناق
ثومي للسهلي
بفتحات العدوي
لحظة الليل اعتمل
وبلى المتحدر الشرقي
بفصي الشاعر الجوّال، مأخوذاً
بغني

هو والليل وذاك القصب البري
كل الشاعر الجوّال
- رغم للشجن المتشتر في الأصق -
ما زال يفتي..
ان صلت في مناهات برارنها
خطا.

- هو لمش.
١ - البسيط الموقع السحلي المشهور، متفرد الجمال
والأهت معاً
٢ - الرمل البحر الغروسي - قولته لاهاتن، ست
مرف، على نعلنه، تجري هذه القصيدة
٣ - صقون، لحد الاسم، الترحية للجبل الأحمر شمال
موريتانيا، ويهذي البسيط

في أوّل السّوق القديمة..

محمود نقشو *

في أوّل السوق القديمة ياخذ الظلّ الحناء الدرب،
والأبواب تأخذ قسطنطين من غفوة الاطراف..
حين يصوبها خدر الشروق
في أوّل السوق القديمة
حيث حمص ثرجور الولد الممثل في أزقتها،
وتحملة على اخذ الحبة كما تساوره العواطف..
لا كما يمليه في اللحم الوجود،
وهو الذي من ثوبه رف الهيام،
ومن تلهف مقلته
وهو الذي شد الرق من مطلق التقلب نحو العذ..
كي تمضي السفينة نحو غيب بوجهها،
فتجيء أرض الله ثانية اليه
الوداع الوجد..
المهاجر بالعمام الى سهول الوقت..
يشنبة الكلام لديه..
حين ترده طرق المدينة في تعبها خطاه الى الموال،
وإن النار قليلة

والمدى يحتاج قاطلة للخرجة من المألوف
والمضطرب
ترسم عليها هي الرّمل
حتى تلتقي في الوجهة الأخرى بالحر
حاول الإملات من رجم القوي
هي هكذا رمن بحث من تكرب،
وكوب،
والمحى الذي ترصده للمسلماني هناك،
وما تبقى من نهضة القديم،
وما يصائل والنحى
بين التسهل والوجود
في مثل هذا المنتهى الحطم الإناء،
وصال خلق بيدهم ولد أحب من العصفير
انتباهتها،
ومن سوء الصباح قرد ودأ

والوداع استيق الطليعة بالهجوم هناك
حيث المشهد المعتاد بوعي يقتصد الرّيح
في غدي،
وأقرب تنافس الغايات في الدرب اللندني،
والصبي وحلول الإفلات من رجم التضايق
حتى لو أصاح دليلاً

في هذا زمن خرافي للرايا
حيث لا عدم بعض عن احتياج المرو حتى
يحلّ النقوى،
ولا أنت بلام فكرة الإبحر هي معنى الوجود
هي هكذا من يكون العيم أكثف،

من كُتُب التكريات
في أول السوق القديمة
كل ينظرُ المصاء ليلتها في وفود العابرين،
وكل للحزن القديم بمقتضى حضوره
مرّةً هضم طلائها،
ونلتق فقام دنياه الصغيرة في بساط الصحبة
المنزلة،
فانقصر الأسرار ونوره
ولّد من المعنى الجديد يسوع أسئلة الوجود،
ويصطفي لمجد ما يشرق الفكري،
وما يهب السؤال،
وللسؤال حضوره
فمرّ ودالية ومهر من غمام أبصر،
ولهاث حبل في اليمع،
فهل أقل من الكلام
ليشكر اللغة التي خطفت يوماً من يدي
المنسي،
ورمته ثانية هناك بين فائتين من وجع البقاء
روالة وظهوره
في أول السوق القديمة عند مفترق التعاض ودوره
الفن المحسوس
بصير للأشواق صوت أخضر،
وبصير للأوقات رائحة المكث
ولأننا نستطلق الأحجار والأمراض
عدنا باليابس للقليلة نحو برّ بهارها،
وعلى المدخل بعض ألوان الجمال

وغير أحيلة الوعود
ولّد من الروبا طلاء،
وكانت الأمطار يصل حبسها وجه الطريق،
وليلة يشد ما بين النصرع والمجدود
كل التردّد بعزبه،
وحقة الأشياء تنقله،
وما المثر انعتت سوى الوقوف على حدود
العكرة الأولى
وما نقل الهواجر غير رعب الردّ
لذبيها من القول الرؤا
وتشابهت ربو على يسار البلب لحظتها،
وتشابه الأجر حتى مسارت الأحجار فلفه،
وصار للثمن الثمن
قلت انتظر طمّل للألق الكلام،
وللأصابع ما تلامس في الغد المشبوب من
ورد القصيدة،
فانتظر حتى يمزو،
بدأ المصير،

وما يصير المرء لو صافى منارله قليلا
فالمينق طينها طبع الأحيّة حينما للريح
يعطد الكلام،
فكنني لمعاتها أمرا ونكري،
ليس يعظها إلى التملل برّ
بدأ المصير وما نيك من الهوى إلا الأحر
قال البداية غصص،
والجس يعلو،
والمر يا لا تع
شبهى براوسى على نل المثال
يكاد يحنى بهذا المد،
والعد ابتكر سادج حين الدابة لا نطقنا
بوعد للختام،
وما يصير المرء من نكد القصيدة شاعر،
لكن في العايف قدراً من بلوع العصب
لو سلك الأحيّة في القصيدة،
واسهر وا

في أول السوق القديمة موعداً لما نحن بعد
استرخ في ظل حلقها فيعضن الباسمين
تذكر
لو حقل الدسول لشرة البقاء،
وعصن أوجاع الحيلة
بل إنّه صلل الحنين لأي شيء

ولم تزدُ لونا على شوق التهاز'
عدا لار' عوالم القسوق استعشت للراحيل،
وما تبقى للصني' الار' غير' تلتفت' حوله،
وحذر،
وانتظر'

" الملوك توت بري يحمو على طرب الهمازين

عدنا لنبطل هي المدى المشروح
أن طهولة التسهوات ما زالت على الحال
القديم
وان بلوغها محصر ادعاء يقتضيه الترد
كي لا تدرك الطل' البعيد،
وعتريج الى القفر'
عدنا لنقتسم الر' غيب ونجص سكره للديرة،
وسنة "الطوق"،
والمجوه في اعلى الجدار'
عدنا .
كنا ما رحلنا قط في الأبحار.
أو جنبنا المعالم في مداها المغاملي،

صبغة شعر

امسان الصمادي *

التحمت بالمرأة، فتشكلت حلقات البخار
المتصاعدة من قمها ضباباً كثيفاً يلفّ وجهها
الابيض الناصع، رفعت يدها معلنة عن ولادة
فرشاة اللون بخمسين شعرات ارتفعت احداها في
وجه المرأة لتعيث في تفاصيل الوجه الاربعيني
المتورد بفضل قطرات الندى التي سكنته انشاء
الاستحمام، فما دامت سمحت لمصطف الشعر ان
يعيث بلوان شعرها ويحوّله من اسود قاتم إلى
اللون الاصفر الفاتح، لها الآن ان تعيث هي
الآخري بكل شيء.

ستسلم العنّين لطبيب العيون ليقيها
العنّتين الرجائيتين بيض اشعاعات الليزر،
والحاجبان سيكوّنان ملكاً لخبيرة التجميل التي
ستصنع منهما مسيين مطوّقين لا يصلحان
للإيقاع بقلب رجل واحد!

اقتربت من المرأة أكثر فأكثرت، دفقت النظر
لترى جمال العنّين بلا زجاج كما يتمنى زوجها
ذلك، فرحت جداً ورفعت رأسها، امسكت
بشعرها الاصفر الجذاب وقلّت: الآن لن ينكرني
زوجي للعين بالحالز الزحاجي الذي تغرق به
عيني كلما اغضبه أمر من أمور البيت والأولاد.

أحسرت المفقد المكون في إحدى روايا المعرفة، وصعده امام المرأة يهودي كي لا تُحدث جلبه هيبته
من هي الحار - لعلها الجديد، وصنّيع المفاجأة، حرّكت أصابع يدها الملونه بالأصفر على المقعد مستتبلة
اللون الفاتح بالجلد، اعتلج فوقه جعة غير مبهمة، اعجنها خفتها فعدلت الكرة مرّة أخرى، ولو رآها
ابنها الصغير يفرّح هكذا، لعلّ جنت ماما، ماما تصيح وفيها وتلعب متفاداً بمقاعد الصف، لمحت عليه سيجتر
رؤوساً محتبنة فوق الحراة، لم تكثر لاكتشاف الحجة ما مات إلا أكثر قريباً من المرأة، امسك باقها،
هركنه يدها، لثب أصابعها حوله، حملته بهما برفة كمن يحمل كأساً مملوءاً بالهاء، وبعد أن انتهت من معالجة
طوله واستداره، قرّرت أنها تستلج عن أفضل طبّاء عيّنات التجميل كي لا تعمّر رأس الأنف المرموع،
فقد سمعت من مخرّجه اللّحمة العربيّة يوماً أن الأنف الأثمن من علامات الجسد عند العرب، وستعزّص على
ألا يكون طبيبتها هو أحد الجراحين الذين ركّبوها انوف العقب، إذ لا يروى لها ما انتهى إليه سيف يعض،
صحبك بصوب من نفع وهي سحر رأسها يمه وبمرة منغلة الأعب الجديد، شعرت بسماعة عديم حكمة من
استشاق كميّة أكبر من الهراء، تشكّرت لوازم الهراء، صحتبت سبجولة من عقبه سجعاً روجها التي كان

يعفها عنها على الحرانه ذراً رجعها المنكر في وجهه المحسني خلف الحجاب، استلقتها بحذر اب، وأحدث نصاً عميقاً لم تكن تحصل عليه قبل الآن سوى ان ينشر بالاحتياق، اطاعتها بسرعة، وقررت أنها لن تحرّم زوجها هذه الاستماع بالتحذير بعد الآن، وعادت نحو في المراه

«ما الشغل هكذا لا بد من التفكير ملياً فيما، فيما أكثر جزء نتجها في حياتها، أثّرت بالصبي على الشعة المظلي، وحركة بطينه عكرها بالصبايح زوجها عندما تعرف على شعبها مرة وفي الحب الليلي، حسنت الحجم المطلوب، وحلّت في مصير الشعة العليا كيف ستكون فيما لو قرر المنحصر ضرورة علفه بناتها لتتلبس واحدها، وماذا لو مثل في ذلك، هل ستختلف مغزير الشعين المتوزين الآن؟ هل سيمصّب زوجها عندما يترك انه حشر سيمعوبه الليلي؟ احلّت مرة أخرى واجتأ التفكير في الشعين للعمر القديم عندما تصبّر زوجها وهو يعرف بالصبايح ينه على شفاء المطرب في مجلاتها الشهيرة

لم تكن امر الأسفل، يستعمل ليل هجر في المثركة العبي للحياتيات الإنكزوبيه لتأمن بجره الطبيب ماذا يمدور المواد الحافيه في التفريرم والنزكيب كرمي لجمال الجميلات، بأجبت بمخاضها لهذا العرا الحكيم الذي سيعفها للتمل والانساح أكثر من دي قبل، نصبت اطراف شعرها الأصفر وهي بعن انها مستخلص من داء الكسل والراحي الذي يكبل بينها بمجرد حتم بطقه تحول الشر كل صباح

جلست امام المرأة وهي تلف حصرها بنديها هذا اعتلت في تقوم ببعض الحركات بعد الاستعمام الزومي لتعلن مقدار الرود التي قد تتكسب في اطرافها على حين غفلة بسبب عيشها للطلوى، اطاعت أن مشكلات السمنة مطولته، لكنها جمعت بينها الملويس عينا فاتها التفكير هي للطلوى، هذا عن الطول؟ كيف لها ان تعيد بناءه ليصبح فاز عا؟ اطراف طيلا لم اموت نفسها بل لا حاجة للبحث عن مديلات في حق انه ما دام قدر لها هذا الطول المعبول، وما دام الكعب العالي الذي اعتادت عليه منذ عشرين عاماً يحل لمشكله، شرعت تدور غرفة النوم جينة ودعائها وهي تفكر بعق.

امسكت بالمشط ذهبت الفطر هبه وكافها براه لأول مرة، دارت حول نفسها ثلاث دورات استعداداً للدهول في علبه سربح الشعر الأصفر الجنت بعد ان اكملت ملامح الأنثى الجنته، لوحت بالمشط في الهواء وهبط بهوء على اللز الأصفر، حاولت تصفقه لكنه لم يستجب، استسلت المشط باحر، حاولت أن تسمصر بحويه سربحه السافيه وهو يتمسك بلونه الأسود الغامق على كتفيها، وروح حصيلاته الحريرييه تنهل مع تبايلات دعها، لكنه الآن يف يتكر لها وصل امر حراشته صفداً وحناج إلى مجهو - مصاعف، انهب من برغام حصيلاته على الإرعاع للصفوف، اكملت ارساء ملابسها بحادية فاعية بالانفاصيل المسطحة بالألون، فاشعر الأصفر الجديد بلزها باليزيد من الحايه، لوحب مرة أخرى في وجه المراه بأصابعها الملوته قللة لا بد من الجميع سيعامرون، فالأصفر الملقم الذي يترق في راسي سيزعد في عيونهم، حدثت نفسها بنقه، هربت انها ستعمرهم بحلها، ستاجع مع الأولاد - بروسهم الزويه، ويندم لزوجها كل ليلة كعكة العرح يشعين مكثريين، ومنعادي الحلامه بأسمها بعد أن صافق برعاً بالصراخ في المجهوله المنركه أمامها حتى صغر الجدران بحطون قلوس اللندام الذي تملط جدرانهم من كل يوم

هستت بعب العره لشرح عظيم وهم ينطرون منذ ساعه تغارغ الصبر كي يرح لهم عن موعد العشاء، مضت متبعتها المعاده، تلكت طيلاً - لم ير الأدهاش في عيونهم، وادانت نفسها عندما لم يرفع احدهم عينيها عن التلفز ليقول لها عمت ماما يا جميله، جفت المظنح بسرعه، صرخت في الحامه، وألف صفحا على الأرضيه، خرجت متجهه نحو الباب، بدا زوجها بتدبها والأولاد يحفون بها، لم تلتفت وظلت بزم المصاح في كل الاتجاهات، بعد عتب كيف يفح قلب، أصيبت بالدر عينا - هتت راسها ولم تعرف صنيحب الصوب هذا احتلظ صوته بأغبياء العبد كليب التي يصدح بها التلفز، أرادت أن تخرج من هذا المكان بسرعه إلى الشارع، نابت حد الجالسين بصوت مدوتر ليوثق لها القلب وهي تتمتع على من الحق بروجي والأولاد، لا أعرف أين تركتهم ينطروني

قصتان

باسم عدو *

ليلة خرساء

في هذا الوضع غير المتجانس لجلستك على الكنب، كانت عذاباتي المرة تغادر آخر مربع من ذاكرتي. وكان الألم بهرول عجولاً، فلما من بيتي، ترك مكاني هراعاً بارداً، وجاء من جاء بعده، ليضع قدمه فيه، فانشقت جذرائه وتزعزعت أسسكته، وبقيت الفراغات بين حجارته ملجأ لحامسات الجيران التي كانت تلوي حين تشعر بالحدين التي منزلي، فهي قد علقت زمنياً، أكلت الحب وجليت ما تيسر من فتات مرمية على أطراف الحقل.

وبعد أن حطمت زوايد حكايات منسية لشبيعتها الأيام نصائح الأصدقاء، نكائب القحط بخيلا رديماً، من أيقه، وجرف ما يحلو له، وترك جسدك عالياً للريح.

كنت أن أتعاطل عنك وأهاجر، لكن تلك الليلة الخرساء، وإذا أرايتك من الباعثة، تهيجت عواطفي، بينما كنت تصنيب الرب في المعلاة، ويهتز بين حجاب البطاطا، فتنصب على أناملك، حب أن تحترق بالربيع الساخن، وعلى وجهك من (طوئشاته)، فليقبل روعي من القزم، تنصب من قلبي، وينفك بشمعه وحيداً، بهوت صامدة في وجه الريح.

أترني جلستك، راس متدين ذراعك لا تقبل آخر طعة من الصحن أحسنت أن شيئاً ما يسلط الليل من على جسدك. كنت مسجداً لإطعام أي حريق قائم، كتب ألهم وأخذت من حلف رجاج الباقية، بينما ذاكرتي تنلهم. يواجهم صائحه، نشرات بارده، وتلوي عني نوره أخرى وبروح تعد الشفق وهي تعفني للتحول هي تلك الليلة الخرساء، مرفق الذموع عني، وخرجت من أين متى وقف الصنبر يراني، ولم أتر كيف غاب عني، إلا أن صراعاً هائلاً من غيمة صلت طربها، فجلست وجرف معها ما بقي من حطب نعيمت أشي إذاكره، أحد ألقم بركل المعزوف بلسكته، تطايرت وبعت بلا هوية، عندئذ فورعت حلالي المشتة، صررتها في صدري، وبركت كره التذاعبات تتدحرج ظليوه في صحة صعيده حملت مرآتي المسورة، وجهتها نحو الشمس، فتغرب بفق الصوت في رجاء الليل، وتغادر متمردة فوق جسدك وانفتح باب الجمر المشرف على حفل الماصي خصمت رأسي من لعنت العلاحين الكسالي الذين غرخوا

الأهل من رحم الأرض، واحتضنوا الأرملة، وهم يجلسون على مصالط بيوتهم، ويتطرون، ولم أجد
أسمع إلا طقاف حذر سبحانه، وشتم راحة النوح الرحيم
سحلت الشمس من شعور الجدول الشرقي، وأب لم تستعدي لاستقبالها، هزاجت حيويتها حريصة،
منعقة، نور عث على البيوت، وأنا في القلبي نور في أهدى بكلمة حبست أنفاسي حوها من لهاث متمردة
برحمتك يبتل جسدك، ويمل جسدك، فتعدين لذه الإغواء

بعد صبري، تبسم هي فعنت ابتسامتك التي حين تنزع فوق شعبيك، تهر مشاعري، وكفي استك
بصفت العالم، وبصفت الحب، هزجتها دونين بجذاتها على عشب الصنباخ، وأنا أطارك بحبوط بصري،
وانت تطارديها بظلالك

انصوري، بل تنزاح الصور من وراء زجاج النافذة، امزج نصي الوهم، الحارقة في ظلمة أحزانها،
أنك ما تزلين في عداوتك، ورغم ذلك ما تزال أترجم عنك، وأتأكد برصد هوسك، وحر استك من لص شعور
بحمارك حريصة له في هذا اليوم، ينظر دوم الليل ليجث بك هذه الجلسة الأرض سيرة الملوحة لي، بعبر
عن شعور نغمك وتلماتك، ما هي إلا لحظات شتير هي لجه هيجان يمتطي جوائده، ويطن الحرب بيضا
وأعلم جيدا أنك لا ترصحين للوارث الضارمة، ولم يقع الزر معك، فقد علم وأنا أحول أن اسرق منك
نصمة من روحك، وأب ترهصين وتكثير لي الأربعة وتقدمين الأسر صاهات والوساطات لأبعد عنك، بينما
كنت أطمح سحرًا من أفكارك، وحلمًا معجالتك وأب ترهصين

بألم عينيك وهما بدجتني بلمعة جديدة، معالمة، ربيهما غرامهم في المرأة المقابلة لك، بدت المعازفة
واصحة في مولدتهما وبياضهما، أما زلزل حروك فرمم فوق سطوح المرأة أشكالاً لولوية باهرة

وهي هذه الصنوبر المعثر، انصابت نمو عك حب، ثم نغمز - وهبطت إلى غمريك، هض الجمال
منهما، بين خطين ذهبيين زلزلين وبذات حرارة حثيك تحفف من بقى من فطرات وكال خوف أن
أمر أسكن سطحيك هذا الجمال، ومعنى حلمًا فيها يصرخ في عيني، وأب تدبرين طهرتك، وتنبئين حافية
القدمين، تعودين إلى حين مبررتك، تنطقين الوصفة، تمنين أن نغوي دأكرتك ربما هذا العنكب سيمساعدك
على الأسر خاء، لتمضي ليله هادئة، وربما سيمسلي الحوف بجانبك، وربما تنظرين زلزلتي.

وردة على قبر أمي

لم تغمض أمي برحمتي منذ رُبح قبري غابت وظلت صورتها مطبوعة، «بسامه» يدربني بين غشائين جعلت كثيراً ريلة قبرها، ولم يبق بعد يوعدي وروزها كما كنت أعمل من قبل وبرزت لك بقشعالاتي
وفي صباح العيد، كما في كل عام، تحرك موكب الذكر، ويطفرت الهراجل على جانبي الطريق بين البيت والمقبرة. عذرت طربفاً طوبله طفت مسافة وعرة من الماضي، ولم يستر في محطاب الوجد، لنفصل ميكره إلى المقبرة. ولم يدل الوردة التي اسعها في ساعه ميكره من هذا الصباح، رغم ارتفاع الحرارة. احسنتها في قلبي بين صليبين حجريين، هورت ببصافه، أحطتها بسياج وبدان يداعين وريقاتها ويسعها بيموع مبتلة بالسكراب والأحلام!
أطلقت أمي من حجة القبر. طرب إلى روح بلالاً في عيني وحرر دعين، نهست نصاريسه، هزرت وجنتاي كحرسين مسلحين بالمعطاء والوجد.
قلتني قلتيين بعمين. تلمب وجهي، فخر رمس عنيق، وهجت رائحة اللبب من ربلي للرحيل، وبكيا حتى «رموها» قلنا قشعيرة للقاه برداه حروري، وكان قشوق بعامه الفارعه، بسطت شعر الذكريات بأحسن حليبه.
جلست كطبل هذ نصف حياقه على زاوية القبر. ظنت لمداد لم يحرجي يا أمي من هذا القبر، فلما أدعوك اليوم للاجتماع معنا، فانتقي قد اسبقوا إليك، وكبر احادي، ولبوا البيت بهجة، كالصافير يدخلون من الباب، وهم يهفرون. وهي كل ريلة بكرز و السوال، وهم يحفرون في صورتك، ويقولون هذه جنتك يا أمي! يحرموها كشيء المدرسه ثم يحرجون للقاه «ترابهم»
في تلك اللحظ الصراحة في اعصقي، طيفك بلفسوق بروحي. ولم يبعد هوادي بدأت اسعد الصنين التي مررت كلمح النصر، وسدات المناجيل والحين. وحين سمعت صوتها، أغلغ باب ذاكرتي برك باعد الحب مشرعه اطل وجه أمي، ثم مدت يدها مسحت أناملها مسعبي، وحيت الحرو، وأزالت غبار الفوج.
داغت يشعدها جيبتي، ودمت افها في شعري. سموت أمي أصبحت كهلاء، ورحل الشباب، ولم يبق منه الا نقا مساراً!
هضمت لها ورده ببصافه، فاحنتها وعانت إلى العبر. عرفت أنها أكرهت ضرا على الهجره، لكنها حافلت على هوبها، ولا تزال تحضرت رسالتي عند نعت طلبها، وأعدت قرامها، هزحت لأنها سمعت بحض عهدها، واعمرت مرة ثانية عن المشاركة في الاجتماع معاه في عيدها، لأنها لا تملك جور سفر وتأشيرة لاجتياز الحدود بين الصور والحياة.
سميت أمي ن الرماله، كتبت بحض يدها، ولم تستطع إرسالها إلى يومذاك، ونا يعبد عها كتب جدياً مقلداً في بيزوب الشرقية، أوحى الحد الفلنك من القرن الماضي.
جاء في مقدمة الرسالة
ابي العالي مد شيرين لم اشاهدك، فخطوط الهاتف مقطوعة ولا من وسيلة للاتصال بك، والأخبار القادمة من بيزوت تقضي لا أسمع الا احيى الموت، وفري غبار المعارك والأليبة المهينه في التلفاز، وفي الصور الموجهة التي تثير شعوا موعة بين الحوف وعنه الصير!
ولدي الحبيب، احاف عليك من الفدايف العاديه، ومن عجايب صحتك وحين سمعت صوتك في تلك الليله من عام ٧٨، تقول لي هماً: افني الباب يا أمي ولا تخافي قهر ظني وركص وفتح الباب لك، فحمدت وشكرت لأنك عدت سالماً إلي يا حبيبي!

سمعت صوتها وأنا أوجه إلى باب المعبرة، وهي تزداد أشكر لك لا شك شكر شي، وأنت دائما لن تعدد
 اللهبي، فأكمل حديثك كما ينبغي، ربما ينتهي يوما، ويسمح لنا بدور الحدود إلى العلم الآخر دون جوارات
 بغير، فالحفظ ببطءك الشحمية، ولا تفوتك بهوتك^١



مريض من الدرجة السابعة

وصفان إبراهيم *

أنهى الدكتور سامر مكالمته الهاتفية لم
نظر إلى مريضه بعدما أعاد وضع نظارتيه. فبدأ
المريض بفرك عينيه وهو يرتجف، كما هي
حالته منذ أن بدأ مرضه. لقد عاد إليه أحد
الكوابيس التي باتت تداومه وتكس مضجعه في
نومه ويقتله.

مسح الدكتور سامر رأسه ثم حدق ملياً
بوجه مريضه وطلب منه أن يستلقي على
الطاوله، ثم أخذ يهني له بظافته المرضية قائلاً:

- ما اسمك؟

- مسعود.

- حسناً، هل هذه هي المرة الأولى؟

- أجل.

- قلت لي مسعود..

- نعم، مسعود.

نظر إليه الدكتور سامر متبسماً وهو يامل أن يشيع جواً من الثقة في نفس مريضه ثم قال:
- تعرف؟ أنا «تعال داباً» من بملكو^١ اسماء تدعو إلى التعلزل، هم -أنا- يشعرون سرياً بجلى الله قلم
نسمع بالمثل القائل لكل من اسمه نصيب^٢.

- هذا لا يطبق عليّ يا حكيم

- لهذا كل هذا التشاؤم؟ هل بدأت بالتقدم؟ قبل السبعين^٣ لن أحد منك إلا نصف القيمة (إذا ما معك
بلاها يا أخي).

- لا لا بدو لك لم تفهمني جيداً أنا أقصد أنني لم اعش يوماً واحداً بمعاذ

- الهموم ملح الحياة يا رجل، ثم لو كنت بملك كل شيء هل كنت ستشعر عى حورك^٤؟

- يا أخي، عوا يا كنور، ولماذا لا يشعر بنا من حولنا^٥؟ لقد امتلأوا كل شيء، السيوف العائرة
والعملاق ورزوع الأموال والأعداء والعقبات والأجاهل والمرآة الهامة وهو كل هذا الصحة الجيدة

- (أو هو، يا سلام عليك)، وهل تحسب كل من مزاء يغمي ويركب السيوف وملك العمز يا حسن
حال^٦؟ اعتقد أن منهم من لم يعطه الله إلا أربع العقول وعشر الوجدان وخمس المناطق^٧ منهم من هو مريض
القلب أو المعدة أو منمن على الشراب بل إن بعضهم منمن حسيث ودماعه مصروب

ولماذا يقول ذلك؟ يستعملون أن يأكلوا ما طلب لهم، ويصلحوا ما راق لهم، ويقتوا ما يقع عليه نظرهم، ويسهروا على هواهم، ويندثوا بكل ما يحظر بينهم دون أن يحسبوا حسبا لأحد. يزع الطبيب بظفره قليلا وهو يعرف عينيه ويرفعه بظفره منسفرة - المهم دعنا من هذا أنا لا أجد مفعولا لهذا التشاوم أبدا
يزع الطبيب السماعه ووضعها جفتا ثم طلب من المريض الجلوس على الكرسي فيما جلس هو وراء مكتبه

اصلى مسعود هداهه ثم جلس على الكرسي وحظر إلى الطبيب قليلا
- أنا لست متشاكما لكن كل ما يحيط بي لا يدعو إلا إلى التشاوم لهذا السبب أتيت إليك
- أها (هات حكيلى منك)
- قصه طويلة والله مسعده أحيانا أرى رؤوسا تندرج بين إصابع أحيانا ترى أصابع يرتجف وهي تتطير من برات العنبر، وأحيانا أسمع أصوات العويل والبكاء وقرع الطبول في أماكن بعيدة، وأحيانا (كرمال الله ما بي كمال)
أحسن الطبيب أن هناك، مرا ما يدعو للجدته أكثر هال لمريضه
- وهل تلاحظ هذه الصور؟
- نعم، ولا أو لعل أحيانا ودائما أريد أن أركض خلف من أراهم هكذا لكنني لا أتمكن
يحدث المعيره والإيهام على الطبيب وعرف أنه أمام حال نصية غريبة ولو قليلا أحضر للمريض كتابا من الماء ثم قال له

- هل هذا كل شيء؟
- لا أحيانا أرى دائما قد طلب في أماكنها حتى علنا على رؤوس أصابعها وصلوات أغصانها أحاول أن أمشي بي إليها لكنها تحمي حالا
- أربما هي أو هام بعني منها
- لا لا أنا لست وهما بنفا
- هل أنت متزوج
- الحمد لله لا
- هل تشاؤم طعامك بانتظام؟
- أكله - عذرا أنسى منذ نحو شهر بيفوت شيئا يشبه اللحم
- هذا جيد إذا لا تعاني من صاعقة مثليه
- لا لا أنكر أنسى منذ شهرين نأربا حصلت على بعض الببند أيضا
- مسنن ونشرب الببند؟
- كلى لك في بيت المدير العام بالطبع اشرب إذا لم يكن على حصلي
- هل تتعاطى الـ ؟
- أعوذ بالله (أمشي الحيط الحيط وأقول يا رب الفسز)
- أكصد، هل تتعاطى أي نوع من الحبوب؟
- آ الآ فهست في الحقيقة أما أناؤول حبة يوما قبل منتصف الليل
- إذا تمهرا

- وهل تسمح لي تلك المنظار ياؤوما
أراد أحمر أن عيني مسعود وبدأ يرتجف أكثر حاول أن ينهض لكن الطبيب طلب منه الهدوء والجلوس:

- من هو الطبيب الذي وصف لك الدواء؟

- لا أعلم

- وماذا قال لك؟

- فرط حساسية فويه

- ماذا؟

- فرط حساسية (شو ما مسعل بعط الحساسية)؟

- حالة عامة منذ متى تعاني؟

- منذ حوالي النصف قرن.

- هه ليش كم عمرك؟
- حتمو سنه بالسيط.
ابسم الطبيب ثم طلب من المريض ان ينظر إلى لوحة على الجدار
- ماذا ترى؟
- لا ارى شيئا لا بل ارى عودا لا ينتهي لا لا بل ارى احمرارا محيئا انا يا الهي كل هذا!
بهص الطبيب من وراء مكتبه ومنى عدة خطوات ثم قال
- يبدو انك بحاجة إلى نظره
- كلفني على عيبك!
- لا لا سأعطيك نظرة تناسب عمرك باستطاعتها تعين الاكوان والاشكال
- تعين الاكوان والاشكال؟ لكى، هل باستطاعتها تعين الأحداث؟
حمل مصفد النظارة وسار مترجعا كل يمينى أن تنتهي معاذنه
عندما خرج من باب العيادة وضع النظارة ونظر إلى الشارع ووجهه صرخ
- ما هذا!^{١٢}
عاد إلى عيادة الطبيب وهو يرتد
- يا سائر يا سائر ما هذا!^{١٣} صراخه، وحشرات، ومجالي وعطرب واقاعي وصياح وتغالب
وضع الطبيب يده على كتف مصفد وقال
- (روى شوي روى) ما هي هذه الحشرات والصراخ والصياح والتغالب؟ (شو بعدا بصيفة
خيول)^{١٤}
- (أعرب) هذه النظارة لا اريدها
- أروجك (روى شوي)
- (ولك عني كيف بي روى) الحيوانات والحشرات تركض في كل اتجاه
- هل رأيت ذلك والنظارة على عيبك، لم يذوبها؟
- بل وهي على عيني
- ادا لا داعي للنظارة سمعتين لك طبيب عصبية يبدو ان أعصابك (باطلة) أو ان هناك خلل في
التوازن
- انت تفهمي أكثر يا الهي. عفواً يا دكتور
- لا داعي للحوف، سأطلب لك استشارة قلبيه وعضمية وسحاليك والدم والبرار والبول وسدوف لجنة
لتقصي حقيقة ما تشعر به في أخصر مستشفانا
- لا لا أروجك الفصل مسير ما يحال إلى النجل حتي ولو كنى لجنة طبيبة في مستشفى.
- لا تقولى أنت لست لأوحيد الذي يمرض على النجل. لكن قل لي الآن
- هل برقه بصاك؟
- لا فهم ما تعنيه بالسيط
- أفصده، هل تذهب إلى الميناء أو الموانئ لليلة؟ أسهر يا أحي، جزب النساء، عليك بعصور الحفلات
والمهرجانات الصانیه والحفائیه وربما من المهم زيارة المسرح هل تزور المسرح؟
- (مل فني من المسرح) براه في التلهيون كل يوم ادا كنت تقصد مسرح العمليات
- اي عمليات يا رجل!^{١٥}
- عمليات العقل، والتنمير، والتجهيز، والإبادة، والتجوير، والتكفير، والتفجير، والتجريب، والتجريف،
والتحويل، والتحويل، والتقصص والتحوير والباويل والباويل والباويل
- جلع الطبيب مقطعه ثم أقبل باب العيادة وتابذ ذراع المريض وبدأ يعين
(باويل يا ويله يا ويله حالي)
وهكذا ناب عذبتها في سبل الأصوات فتي كفت نملا للشوارع التي كفا بوزان هبها مع من بوز

برج من الملح

عوض سعود عوض *

انظر اليه وانفحصه، ارى الاق في عينيه،
ارى الماضي يتكلم اسمي. هل اصحني ام ابدا
بهاء جديد يحتاج الى أسس متين؟ وليس
اسمي سوى الملح، أرسم به اشكالا مخفية،
كرهتها، وكرهت كل ماله علاقة بها. اصغيت
اليه طويلا، وصنفته زمنا. اما اليوم فقد ذهب
الماضي بعجره. رميت اسلوري التي كانت
تزين معصمي، والاطواق التي زينت جيدي.
الكلمة التي ردها طويلا علي مسامعي ما عدت
اصنفها، او اتق بها. حتى انني بت غير قادرة
عني نطق ماكنت افعله بسهولة ويسر. كنت
أشعر ان من حق ان يحسن بحسني، برقتي،
بساتونتي. ان اسمعه كلمات لم اسمعها لاي
شخص آخر. حتى القلم الذي اهداني اباء بيت
اصم وابكم. ماذا اقول؟ وماذا يفعل معي؟ هل
سنتلقي، وكيف ستكون المرحلة القادمة؟ كل
هذه الاسئلة التي لم ترد الي ذهني وقتها، باتت
الآن تضغط علي، وتطالبني بالاجابة.

التفتيه في حطة، بظر لي، وأحد يراهب تصرفاتي وحركاتي. اما انما فقد أركب بحسني الأنثوي عبق
بظرته، التي تشي بأكثر من معنى تحول الأشياء اريكتي، وأعدتني توارثي والقدرة على التصرف خفتت من
حواها. اشحب بظراي بعيدا عنه. هرب من عيبه اللئيم لاجلاني، الا ان هروبي رديي خصوصا وارباكا
كيف هرب من عيبين انقطعت صورتهما، ورز عثما في شراييني وأورتي. اقترب مني، حبتي وسلمني.
- ما اسمك؟

- اسمي موجود في كل مكان، وهو ليس أكثر من مجرد لفظة اعتاد الجيران والأهل والمدرسون
وعزهم منذاني حتى ارن. انه لفظ يترق سمعي عشرات المرات في اليوم.
صمت طويلا، هالتي نظراته، وحجبه، وبشمالته التي حلا وجهه ظت في بصي. اقول له الاسم الذي
لو حيرت لآخرته. احيرا قلب. عادي بالاسم الذي يراه متقبلا.
يا ليلي ما هذه الاحجية؟ كل الاسماء الجميلة تليق بها. لماذا جعل ذلك، وهي التي تنمى بجمال وفرة
واثورة؟ هل هي صاحبة تجر به، ام هو العور بجمالها ولطافتها، وما هبها الله من شاقه وحفه ظل؟
وفرت الاسئلة ذوق جذلي راسه، ولما اسحه اسئلة اخرى رأت علي اسئلته واسهلاته. الا ان ما شعع
ابشامني التي اصابت عمة قلبه أحسن. انني استعده وبخله للشعور ذاته، تمهيدا لتحول مرحلة جديدة من

حيثما راو غه ولم اصحه لا اسمي ولا سكتي ولا علمي. عذرت واما مسرورة بما فعلت بسقط قلبه ودعاه ان يلحق بي ان يسكني من يدي وبطلاني للإجفة عن اسئلة المطروحة واحداً واحداً و لا يروجوني أن اراه به ان اصحه موعداً اي شيء لا اعرف لم ظل واما مكفه سامها إلا انه مقل لدائه، اسرع خلفي، وحاول أن ينعيني راو غته، وانحطه لرقه، حتى غيبت عن نظره

طلبت في اكرهه امرأة عبدة لم يستطع اقتحام سجاهاها إلى أن فانتته هدماء لدخول مكتبه كفت مصادفه وجسني امامه وجهاً لوجه بوز - الأسطه في محبته، لم استطع ان اتملص منه حرجاً سويه دعني لتقول سجداً فهو رهت وتذرع بشفقي تركني اممي، وشعني، حتى عرف الكثير عني صار من السهل عليه رؤيتي، اما أنا فطلي لزع من الحاد والفصلحة التي أبدع بهما وقبض احبوا في الشيء الذي حاول ان يبعده عن ان يحطاه في دور علي مشاعري صارحه وقتب مدد للحملة الأولى التي تبادلها فيها الخطوات احسنت أنك اسملي آخر قرب في ابعده عنك، ان اهرب من نظرك، وفي ابع جوامي وعواظي في تلاحه قال لي اني افعل عكس ما علي فعله احببه هذا اليوم اعرف به لم اكن أبوي قوله، ان اصالحك باشياء حقاها في صذري، إلا انه كذا ان يهجر جفت علي ذاتي، وكل لا بد أن ارضح الآن جاء نوري لاسفك لملأ طرقتي، ولم تكب عن ملاحتي، ألم تعجب؟ ألم فعل لك فليك انني لا أريد ان اخل بجربه؟! لا

صمتاً للحظات وكلاً ما ينظر في عيني الآخر، ويستطلع ملامحه ويكرمه بذا الكلام في تعبيرات وجهه، إلا أنه لم يجد للكلمات الملائمة اطرق وأجنى حمله وحزبه، ثم فحاة جز، وقال ماذا يعبك عذابي؟ أنت امره جلت من السدى والشماع، وأما هواها اشرف انيسني، وبنت هالة من بوز وبسر البسيم يصافح حياي، يقرب مني، ومثل شخص اصيب بتوله يرد شعر يحق وقال السمات العذمة من صوبك، تحمل إلي شيا من عيك وانعاشك ذاكرني بعتري أربك، انشمت فانتج جسدي، وفلس جمال المدية علي

تاجعت روعي وبذات الدعله في كلمتي كتب في غايه الفرح والفرح وراو غه والإثارة ومع ذلك وصحت فاصلا بيني وبينه سألته عن عمله، عن سبكه وبعد درشة قلت صحيح ان قلبي قد حقق، إلا أنك غير قادر علي احوائك - عني أذهب لا أريد ان أعديك

ولف اممي كمد انشمت وقت هل نذهب معي الى حلب؟

= ولماذا إلى حلب؟

= ستعرف كل ذلك في حبه عدا في المسافة صباحاً أكون في كراخ الإطلاق

وصل قلبي زانية يعان الدروب، وعندما لم يرني غادر الباحة الداحية للكرام، ورفق بتأمل القامدين قبل أن يعود، لمح طبعي، اسرع الى الكوة وقطع بذكرين في البولمن بحسب أسئلته عن سبب سعري، ووضعني العلفي، وحلاني مع روعي سرت له حكاية حينا منذ بذائه علاقت يوم كثر رملي في الجمعة، قبلت الأرباط به بعد في وعدي بالحزبه إلا ان العيرة اعصت تعييه بدا بشك يصرفاني، بعلافتي مع رملاني ورملاني، وباتصالتي الهتفه فكر الحلاف، ولم بعد إلى رنسه، والآن المحكمه بيني وبينه

لم شعر بالوقت، كأنما خرجت من فائق انشمت وشكرته، وطلبت إليه ان يتركني وحيد في فاعة المحكمه ندمت علي ما فعله، واستعرب كيف بحث له بامر لي، حتى غدت صفحة مقرومة بعد ساعتين رن هاقه جاءه صوب الملائكي ليخبره بمكفها رهص لي يعوداً مبائره دون عذاه أخبره ان الفاصلي أجل النظر بدعوى الطلاق شهر آخر.

= لماذا لا نوكين محباً؟

= قبل ان ار الله كل هذا ممكناً!

مللت الإسطار في كل مرة يتم التاجيل بحجة أو دون حجة هذه هي المرة الخامسة التي يأتي معي ينظر مثلي أو أكثر مني صدور الحكم اتحل القصر العللي ينظرني في اي مكان يتلقى هاتفي، باتني، يصورج ثم يصاهر والفرح يلها ظرت هذه المرة إليه وقتل أنا ملكه من صندوق قرار الطلاق ابق معي أريدك إلى جانبي أنا حافه

رها روجها، بالي عليه العصب والإنفعال إلا ان المكمل لا يسمح له جعل شيء تداعت لأفكر عدة إلى رأسه - ماذا يفعل وقد ظهرت بوادر عيره^{١٣} تملك ونظر إليها ثقية، رها حبيبة، أجمل مما كفت عده تذكر بعض المواقف أيام المحبوبة، والأشهر الأولى لرواجه عاد إليه حبه القديم تقدم منه وقال أنا احبك، وفي انجلي عنك، احبك، احبك!

نقمت منه وعاقته نظر الفاصلي إلى علاقهما صمت ولم يبين بحرف الكل هاتهم هذا الموقف

بعد الحلق نظرت إلى رفوق دريها تقدمت منه، متت يدها لتصلحه وهي تقول كنت حير رفوق
أشكرك على مروتك وكرمك دعني أعرك بزوجي ودعوك لي بينا القريب من هنا
نظر إليها نظرة ذات معنى ومعنى.

٢٨- ٨- ٢٠١٠

هذه الحفرة.. هذا الجبل

فرحان مطر *

حفرة بالكاد تتسع لاستقبال رأس إنسان في
وضع الانبطاح على الأرض، والحفرة على
ارتفاع لبس بالشمس، في جبل موغل
بالصخامة، محاط بألف مولقة من الأغار.

إنسان ألقي ذاته يتطرق ببعض حبال الأمل،
والأمل يكاد يشبه حنماً صعب المنال عليه،
وعلى أمثاله من بني البشر،

يده اليمنى تمتد نحو الحفرة، والحفرة تأبى
الاقتراب، حتى كادتها تنأى عنه كل حين. لم
يبس من المحاولة، حين أظلم بيده اليسرى كي
يضع بداية أولى للوصول إلى تلك الحفرة التي
بخت له كاتها الأمل الوحيد الباقى في هذه
الحياة.

تخربش أكثر بين يمين ويسار، وإرباك قوته يضر ما ابتعدت أمله عن الوصول، نظر نحو الخطوات
التي فصلت بينه وبين الميثل، هي أنه معلق بين الأرض والسماء، حين إذا فكر بالرجوع عن مبتدأه لم يعد
ذلك بثلث الميثلة التي يصورها حال في سره. ليس من طريق أسهل إلا سوى المنارة والوصول إلى هذه
الحفرة، عصاها تخرج لي ترب الأمل المتسود.

حين وصل زووم أصابعه للمرة الأولى إلى حافة الحفرة، شعر أن قوة هائلة جديدة قد أصيبت إلى
قواه المتدانة، فتشبت بها بكل ما أوتي من قوة صهونه ومكسبه، فيها هو الآن على وشك الوصول واقتحام ما
يراه من الأسفل.

لم يدر كيف ارتفع جسمه بواسطة تلك الأنامل، وكيف ابتدع رأسه أولاً داخل الحفرة، وكيف بهر
الصو المسمع من الداخل، ولم يدر أيضاً كم استغرق من الوقت وهو يمسح عينيه قبل أن يتمكن من فتحها
بالفترج، انقاء لهذا الدور الميهر الذي لم يكن يتوقع أن يراه ما في هذا المكمل القصي من الجبل.

بوز في الجبل، يبعث من قلب حفرة "يا الهي" هتف صوت من أعماقه للخطات، وقف مبهوراً
مقطوع الأنفاس، هل ين يأكد من حقيقة وواقعه ما يرى
أمن للطر في الداخل، وكل النور قد بدا بالظهور قليلاً مضحاً للجمال أسلم عيبيه كي تستلثما ما
بحفي المكمل من عجب وسمير.

أول ما لفت انتباهه أن المكمل شديد الانعراج، حتى خيل إليه أنه يع على شرفة تطل على ملعب كبير
يدح بالآلاف أو حتى على بوابة مدينة.

ترى قتل من يمنع نفسه حق تصديق ما نراه العين، ونقل بصره بصفة وبصره، محاولاً التلذذ مرة أخرى من أنه في كامل فواء العقلي، وفي صحو حقيقي وليس على اعتاب حلم جميل أعلمته كلفه حواسه في ما يقع عليه البصر هذا شيء لا يراه إلى الشك، رغم عرايته ومعاذاته، هذا وقع بصره أولاً على طريق يبدأ من أسفل طرف الجعرة التي أصبح نصف جسده معلقاً داخلها فكر في صمت لمدلاً لا تحل، واكتشف بنفسه بصره بوجه هذا المكمل؟
لم يوهز لحظة من الوقت حتى كانت قدما على أول الطريق في الداخل

كل الطريق بقصى إلى دروب أخرى، وان غلام حياة لم يزل حبه امامه، حتى انه يسمع وقع خطوات يقترب منه، فاصاح للسمع جيداً، واجل البصر حيث قتر له ذلك، هو اى موكبا من عرفت تجر ها الجبول بقودها تبش تملو اصوراتهم بالالامح والاعاني، بما عنبه موكب عرس من تلك الموكب التي يعرفه انتظر اقتراب الموكب اكثر حتى يستقر احد منهم، فاقتر بوا في درجة كبيرة حيل له معهم انهم سينفقهون امامه ميقترده غير ان شيئاً من هذا لم يحدث، إذ استمر المركب بالمرور وكل من عليه يصدرح بالبعاء

استعرب كيف انهم لم يولوه اهتماماً، هرع الصوت مبادياً، وايمى مشيراً لهم ان توقفوا ان هذا لم يلتفت اليه مدح وكفى وجوده لم يحل لهم شيئاً، فكرر المحاولة مجدداً ثم فكتة
رفع الصوت اكثر، وما زال الموكب يعمى على حيله، سأل ذاته اسئلة جش عن السبب في هذا التجاهل، ولم ير ما يهرز هذا التجاهل، هال، عصاهم في عمرة الفرح والصعب الذي رجتاحهم لم يميز ونى جيداً^{١٤} حظرت له فكره جديده الا وهي اللحاق بهم، فاطلق بنفسه ما يمكن من سرعة نحوهم، فاستعرب في سره كيف تكبر له كل هذه العقبات التي لم يجهدها هي نفسه على الجري سريعاً، الا انه استمر كقائلا وهل كل ما يجري امامي هو امر طبيعي ومعقول حتى استعرب سر عي الحفرة هذه^{١٥} وصل إلى آخر عرية في الموكب، فاشار بيده نحو هاه كانت تنظر بما حيل اليه انه حوده، فلم يعير نظرها، بلها بصوت مرتفع يا انا يا صبيبة اسمعي لي من ههالك ولم يعير في الامر شيء
اميت بيدها محاولاً لمسها ولعب نظرها، واجلها على الكلام معه، وبصا لم يحدث أي شيء بذلك على اهتمامهم او اكثر انهم موجوده

فرح بيدها، ثم هرع إلى باب العربة التي نقل عدداً من النسيان والعبث، وحاول بداية الاستئذان منهم على هذا التصرف، غير ان احدا منهم لم يهره نبي اهتمام كله غير موجود اصلاً
ارادت حيزه، وبد عليه الازيك، قل لي يحظر علي بلة فكرة شيطانبه معذاه ماذا لو انهم لا يروه اصلاً^{١٦} رافق له الفكره، وبه التصرف على احساسها ريثما ينتب له فالحس
قل في سره ساعمل مع الموقف على اعتبارهم كخلف اهرى بنهيت بحس البشر، وإلا ما معنى كل ما يجري امامي الآن^{١٧} واد كل ذلك مسجوماً فيهم لن يشعر او بوجودي ابداً ساعرب مثلاً الاحتكاك بهذه العفة الزائفة الجمال أولاً، ولأزري ما سيحدث

قال للقاء ما اجمل هذه العيون، وما اعب هذا الصوت، فلم يحدث ردة فعل نذل على استجابة مد يده يداعب حساسات الشعر المتطايرة مع الريح مروراً إلى وجهها، فلم يحدث شيء، لاسيت اطراف اصابعه عبقها مروراً إلى الشهد واستمرت بالانصرار نحو الاطراف الحساسة، وما زال قوسع على حله يتأهبون للقاء بلغة معهومة، والحنن شامع يعرفها، ويلبسوا ارباء شبه كثير اما كل من يعرفه قبل نغوله هذه الجعرة في هذا الجبل

فر من العربة مكتعباً بالوصول إلى هذا الاستباح، ونهف لحظف يمحس النظر بتلك الكنتاف التي تشبه، وبغني وتلين مثلاً، غير انها لا تستطيع الرزية، ولا الاحساس بعير ما هو منها ومثلها
ابتعد موكب العرس عن نظريه، ورواه الأمثلة حاضره، بحيث عن الطريق الذي طلع منه شاعر الجعرة هناك، هاهب خطاه، وغنى بصره النور الذي علا فوقاً مثلاً، لحظة الكنتاف الأولى
احص عيبيه محاولاً استعادة ثمنه، والتكذ من الأرض التي بهت عليها

هع عيبيه مرة أخرى على صوه نهز يعرفه، وصحج بدركه، واناس من لحم ودم حتى في رائحه اجملهم قد وصلت إلى نفه
تنص الصعداء، والنقل بين الصوف

الغربال

نظمية أكراد *

كان يمر بنا في طريقه إلى المسجد ونحن
تلعب في الساحة المشجرة التي تفصل بيتنا عن
بيت عمي، يخترق هذه الحديقة ليقرب المسافة،
يمشي على الطريق المرصوفة بحجارة زرقاء
منتظمة، كانت رجله اليمس تحطف نحو
اليسرى حتى تكاد تلامسها، وجهه محاط بهالة
من نور وتزداد بريقاً ابتسامته لا تفارق وجهه،
طويل مشوق القامة على الرغم من تقدمه في
السن. كنا نفرح به عندما يمر أو على الأغلب
ننتظره حتى يوزع علينا الحلوى بسخاء من
جيب "قبيل"، والمستغرب أن جيبه تبع من
الحلوى لا ينضب، بينما نبتاع منها نحن دائماً
ومرغان ما تنتهي. وعندما كنا نمد ايدينا
الصغيرة كفت ابتسامته ترهرف على وجهه
العنور وتمسك من عينيه العسلتين اللتين
تتماوج فيهما الألوان وتتناوب مع السور وتحار
بين تستقر، كنا نضحك وننظر إلى ألوان أوراق
الحلوى.. قليلاً ما ننتبه إلى يده الملوحة وهو
يقول سلموا على الأهل. وعندما يعود نخفف من
ضجيجنا وركضنا ويقول لبعضنا بعضاً جاء
الغربال، كما كنا نسمع من الكبار. كانت ابنة
عمي الكبرى تزجرنا وتمض على شفتها
وتهمس:

— عيب هذا عسي الغربال أبو إسماعيل

كنا نعهده كثيراً عندما لا يمر بنا، فكلوا مختلفة ولها طعم مميز ليد. ذات مرة عاد وعطفاً كيساً كبيراً
محتواً بالحلوى، أحدهما ورحتا نجرى نحو البيت حتى يوزع علينا أحد الكبار، أول من التفت إلى عسي سألت
من أين لكم هذه الحلوى وإلى أين عراكسور، قلنا من بين ليلتنا ورحلنا أنها من عسي الغربال
ابتسمت وقالت بحجل

— كم هو رائع وحنون، حبه علينا، من زمن لم نعهده أو نملأ عه، شواغل الحياة أصبحت كثيرة، أشعر
بالفشل منه.

أصبحنا نخرج للعب أقل من السابق، لأعلم للذرائع اتبداً واحتجوا. وأبنا عسي في المعروف الأعلى
بناحرون في كتابه الواجبات المدرسية ونحضر الزوار ونحضر الأصغر لا نسمع إلا عندما نكرى معاً
عندما نلعب العرب المقبحة على العرائ كانت شيع النمر وسلب الأرواح، أبنا حرب طاحنه لا نفي
ولا سر، وبخلف العصف يشكل مذبحة من الخلل كتيبة فوق بغداد حجب الحق وغطى الجين والفتائل

والعصاة، اغترت وجوه الكبار وأصبحوا يلعبون الأحبال بحرب ووجوه حرّي تطلق من الصنور المكنومة، انقلبي في الشوارع ثمر - الجصور وسف البيوت واحرق أشجار النخيل، وسرف المساحف، اسقط الفرح في الطوب وبقي وهجها قانياً في الحبور ولهبها حراج زهرات حله من الصنور - والأحبال المحرقة تنوالي بسرعه كبيره، وبدأ يصوت الأمل يبعث ظيلاً ثم يحبو ويطنح، خذم حزن ومادي تغل على الطوب والعبر، وعندما سقط بعداً، عث الكبار الطعام وح معهم، كتب بعد الطاوله ونلم كما هي لأن الطعام كل يطبخ ويهم من أكله لاحتل القتل والتم، حتى كما نرى الطعام والحبر يلون لثم وطعمه، كما نحن الصنور طلعين متللمين حتى اننا لم نستمع بللعب ولم بعد سرح لساح الحلو من عسا العربال، وكل الأربع لم يمر بحديثنا أو على الدنيا

عاد والذي من العمل، وترك عني كته ودخل المساه، نحتج وقال يسلم
- لا بد من استمرار الحياه فهذا العرس والألم لا يعبر من الواقع. حصرنا المائدة كالعاده للعدد
قال والذي كنت انسى، عندما صيف على الغشاء، أرشد غشاء فاحراً وغيا
ولم يرد على ذلك ولم يسل أحد من الصوف؟

بعد العده دخلت امي وروجه عني واحسي الكرى إلى المطبخ، وشرب والذي وعسي وابن عسي الكبير محمد حيز الشاي في المساه على وقع الأحبال المساهفه وهم يقضون محطبات لتلغز لطحهم يقعون على حيز مرع أو على الأظل يشفي الظيل، أو بعد دولة منصفه بنظر بقائيه وحيد إلى هذه الوصف المزري، كل لا بد من إطفاء هذا المقد الذهب البعصر

انتشرت رائحة الطعام الزكيه في ارجاء البيت من مشاوي ومغالي واسماك ولحوم وخصر اوات، وبما يفتت عه فرمهم الأطعمة الشهيه، مزج والذي وعسي لاستعمال الصيف الكبير بشياهم الرسمية، وقوبل بكل زحاف وحفاوه، لم يستعمل صيف مهما علا شأنه ومنصبه مثلاً استعمل عسي العربال، ويسمح للعائلة بأسرها نساء وشباباً وصغاراً بالمشركه والجلوس معه، وهل ما يحصل هذه جلست نحن الصنور بجانب أمهاتنا مسابك وبخبري روسا وراء ظهور بعضنا بعضا وبهين ابن عسي العربال معنا وهم يبتش، وقت أوصنا امي في جلوس صابرين نسمع إلى احديث الكبار ومن لم يستطع فليخرج حيزاً من أن يرحح أمام الجميع

كل جلوس في مسر المساه وحوله كثر العائله والأمراء، كل استقبله رابعاً، هذا يعني عليه واخر يصع وسادة وراء ظهره، وثلاث ظهره، وثلاث ظهره جعل الفهوه المرد بعد أن يتوجه قبل أن يصعد فضله يسألونه عن صحته واحبال العربال، ونحن مستعربين بكل هذا الاهتمام، هل كل بورع عليهم الحلو مثلنا؟ حتى روجه عسي وبسي عندما سلماً عليه انحنوا لتعيل بيه ولكنه كل يسحب يده بسرعه وهي الوقت المناسب وينتم بصوره المستحسن الأبح

- استعمر الله يا نبي، الله بر صبي وبسر عليك

كنا نراقبه طوال العده لا نرفع عيوننا عنه وعن مسيحه الحريره التي كان يطبق بحباتها نلعبها حركة هامسه من شعبه على هذا الإبداع، دارت كوو من الزهورات وعندما رعبت توجه الكبار إلى المائدة وأجلس هو على رأسها، ومزار عوا ليمسكوا له الطعام في طبقه، ولم تمتد به لقطع حتى يسلم ومن يده وسعا الجميع حمد الله وشكر أهل البيت وأثنى على الطعام اللذيذ وعلى من طبخه وعين، بعدها صلوا العشاء جماعة، كانت المائدة قد رعب وتركت مكثها لفاكهه والحلو، وعذو التي المساهفه، كل عسي الكبير مشرحة بعمة العربال وهو الذي لم نره الا هي اوفات محسودة لانهمامه ببراسة كتب الفقه والدين والأدب، فهو إما يقرأ أو يكتب

هبط الطعام ودارت احاديث الحرب التي شغل الجميع قبل اقد - الشاي وامطرت اللعلات الغريزة على الأمل وكأني وصفايه ومن يشد على ايديهم، وبدأ العربال يصورنه الخائف الأبح يفتش ويحلل ما وراء هذه الحرب المسمره من اهداف مزعومة بعده وحكه ولعنه والدين، كل ينظر إلى الأمور من رايه مختلفه عن الآخرين بما لديه من خبره وتجرب مع هؤلاء المستعمرين الظلمين، فال مشرباً بعد فترة صمت وبهكير لم تطل

- ماذا يجري، مهما دار الزمان وتطورت الأسلحه فالرجال هم الرجال والعقول هي العقول، انك في أن الرجال أصبحوا من "غريبه أو كزوني"، كما نعلم بالجلود والخناجر والعصي وحجره الأرض بل لم يجد بدلاً ولا نفس عن المعاقبة، كما نواجه السلاح بصنورنا غير هابيين، وهذا ما كل بر عنهم أكثر ويعل عزهم ويجعلهم يتهور، كما ندوهم السبع دو حلت مما ينهل علينا اصطيادهم وقتلهم.

صحت عسي مغترأ وقال

— هل نطعن في كل الرجال منك يا عم؟

قال بحماسة واستكثار

— كنا رجال حلفاء للموت والتفاح عن الأرض والفرص، أه لو يعود الشباب وأستطيع حمل السلاح كالفارس لكنت لغتهم الذئب الذي يهيموه ولا يفهمون غيره، لحنه القوي هي أقوى وأعر ألعاب التي يفهمها الحدو والمسيح كذا حقه عزه جباة في الزديان والجبال، نعرف أرضنا ونعرفنا ونحس عطينا وندار بها، نصب لهم الكمان، نصيدهم كالفارس وهم يزعمون حوفاً لأمساها ندور لهم أيماناً (روا) وإذا صعدوا يرونا أمامهم وإذا برلوا برلنا لهم، نطلب الشهادة ونعبر بها، وهم يظنون الحياء والمكاسب ويحافون عليها، انهم يبات منطلق غريب في غز أرضه ما سهل للقلاعه نحن نركض نلبي الأمل وهم يركضون إلى الحراج

كانت عيابه يوم وصل بزيق ساحر، وكلمته تشعل وبور حبه كبير كأنه حمار من المعركة للثو سنصر، وتنب الحصنة هي التجميع هو يوجه النصحاء نحن الصغار بعضنا ببعض أكثر مما كنا لمنصحين وكنا محدودين بسحر حديثه الذي لم نسمع مثله أبداً ولا نريد أن نقلعه أحد لنسمع أكثر، حتى تحولنا إلى أدلى صاغية

اللفظ ووجه الكلام إلى والذي مما جعلني أرفع رأسي وأميل بنظري على ابن عمي

— أتذكر يوم خرجت منك من البيت إلى التسقيف، هناك وجدنا ابن عمنا يتلوى ويصرخ وقد برأسه حصى جديدي الإحنال أسفل بطنه ولم يستطع أحد أن يمسحه، استشهدوا جميعاً، كإن حوله جسمه شهيداً يمشون في حاتمهم، وكل يظفر منهم فرقة حذاء، عزها لمن، وكانت القدم المتوردة في داخلها كانت للتعاب هذه كانت سنة سابقة هذه وأشار إلى ماني اللعاب الذي يظلم إلى بصره ورب على ظهره باعترار وزعب الشهادة على ذنوبهم، عظمهم على ظهره، ثم عيب إلى القيثه وأجبت سلاحه وصفيق من الرصاص لم يزل لنداء ممي وروحي وانقسم إلا أعوذ إلى البيت حتى نثر لهم أو لقي بهم

قال والذي مرهوق الزمان

— وقد برئت بقسمك فلن الكثيرين منهم وهرت منهم وندت جمعهم وأمر — كبيرهم، وكنت تحبو وتعي وبر غرة، كنت كتيبة من المعاور، وألنا نخرج سناب من هرة يسقيك وينادهم التي استولت عليها ولم تنويع عني أبيع الفجر، وأرسلوا مجموعته من الجبال ليصعدوا عليكم قبل أن يترهبوا أمامكم أفسد القيص عليك لأنك كنت وحيداً، احتكبت بين ربات الفضل وجداره ولم تكشفت أي منهم وهم على مسافات حولهم كتب منها بالجزء، وعسا مطرا أحسن ذهب لمكانك الذي لا يعرفه غيري، وحملك إلى البيت وأنت بين الموت والحياة، ولم تنصر إلا أنهم، وعذبت القتل قبل أن نضعي هزاعك يومها حسروا الكثير، جن جنونهم وفلن هذهم، لم نعد الذئب للشهائي

— وهل أنا أفرق حتى أملك عقي لهم وأرى وجوههم الصغرة الكالحة كالزغب دون حميرة ومنح؟ لن يمتلئومي إلا جسداً بلا روح

ولا نمن نضك لولا المعلومات التي اعطينني أياها عن مكان تجمعهم لما فطنت كل ما فعله بهم

مثل اللعب كيف استطعت في عمار هزاعك وجر وحك حبه رامي

— كان ذلك عندما سمعت بأمر مصطفى شيخ المجاهدين لم استطع الإبقاء بالمرأث كالبصاة، حملت ملاحي وعيادي وتسللت في الليل، برلت إلى الوادي ولذبت بصحرة كثيرة حفرت وراءها مكاناً للكنوز برزبه لي ربي من خلفها برز عبي رصاصهم ويكرب لحداً لي إذا استنصت كل الوقت مساء، قتل مثل هذا الزوف بالكر من ساعة، وهذا أحسن وقت لأستبدهم، هي ذاك الوقت تكون همهم قد قلت وباههم النعب وهور الممارة وحل وف عريدهم وزاحهم وسكرهم جاوا وحبوب الوادي يمشون عن المجاهدين وهم على حيلهم التي كانت صهل لنم راكبتها الحافض يلقوا أسلحتهم يواذل من الرصاص، جعلت الحبول والف أحملها وجب بنصها، وسرعاً ما جاء الملب للظرفين وحبرس الثوار على شفا الوادي وباندا إطلاق النار معهم، كما نسمع أصوات صراخهم وعويلهم، وأجست برصاصه نحتق كقي، مرقت هيمسي وخسرت في جرحي وبلعت لأنني أصبت بر أموت حتى أقفل أكثر من استطعت قله منهم بعد البارود متى فاجرحه في جرحي، كفرا على الحبل وما أحمي بالصصور، دفعت فقدم بحجزي بكل ما بقي لي من قوة بعد جرحي، احتزني الحجز صغره تحب النجوم التي حل كفه، وسقط عن حصاة جدار، هرعو لاجدته مما أفسح لي المجال لأجوز بروح، وكل الدم يبرف من كل أطرافي كتب مثيلاً بالدم الساحر، أتلصص بجدي متسرعاً هذا الدم ولا أحص بالألم، فوقي صمعت دفلة — الدنيا بي لكنني حاسكت وأستهصت فوقي عذب إلى الليل غير الحبول على الذروب النارية حتى لا يديحوا ولديهم دمي وصلت إلى المقبرة، ألم صاعق في صدره كذا، أرفع عيني وأجبت أعص لستني، سمعت صوت الثوار

يقترِب، حملوني إلى البيت تروا عذرتي، سمعت النجب والصراخ من لبي ورجلي، وبهذا انسي على أكثر ما فقت من الماء

أعدت عبي العربال كثيرًا واشتد عليه العمل احصوا له الماء اكمل والذي كل يوم ان يصام ما كنت حيا، ركضت نحو الصراخ استكنا النساء وابتنهن عن البيت، بعد ان حترنهن من النطق والقوة بغية كلمة وجاء عبي رشيد بكل خنونه وصلاجه وقال

- سلو على النبي الرجل به روح احصوا لي نرا ورينا حرا والكثير من قصائن النظيف اصروا الرجل يترقب بوعه قبل ان يصغي باقي نومه وهو - جرعه كوى له مكان الجروح حتى انقطع الدم الا الذي تحت ظهري، لقد اغمر به الحبله من سعة الجرح فكنت ارضاه قد احرقت صدره وجعرت حفرة واسعة في ظهره يندب كخوفه الفتر الصغير كما تلوث على بل الفسائ وتخرجه في الهواه حتى يبرد وبمس به الجرح حتى حبب الدم، وكوى له عبي رشيد جوف الجرح وكى بصمغ من شدة الألم، واحصرو الحليب وكثرو يمحون فيه ويطلون له الحليب بالفلز حتى يتبل حلقه الجاني كل كلب صجا يطلب الماء، اوصني عبي رشيد

- اسمعوا الماء عه، الماء يقتله ويرد الزوف، لا تأحكام به نفعه فالماء يودي به إلى الموت

قال عبي وهو ينظر إلىنا وهما حي ينكم حي يروي، وانسم لنا ثم قال يا عبي ارجوك دع الصغار يرون مسدرك رفع حبلته البيضاء وعمله عن راسه وفك حزامه وانسمته انسمته الفعار والبصر سطع على وجهه، ورفع قميصه واشرب من الاعلى واصعب الجيوب كيتب للتعوب الجمره الحاره مورعه كالجوم في السماء على جلدها الرقيق اللامع، وعندما تار ظهره كات عد كنفه الأبرص حره كثيرة كسر يوم تمامه بحيط به الجوم وهب ابن عبي ألكر محمد حيز، وكل أكبر منا جميعا، وقال

- ان ظهره كالمدخل وليس كالعربال، صحك الجميع الا هط عرف لماذا يدعى العربال كير بعويانا واصبح عمالًا واسطورة

تابع ابن العم بهراة مستغما

- ألا يوجد مثلك في الحرائق والسطح؟ يا ليت هناك عشر غرابيل بل منه والى غرابيل، لو كنى هناك عشرات مثلك لما بقي مسعمر واحد ولو سمعوا ما قلته لجبنوا وهربوا من أرضنا إلى غير رجعة

- هناك من هم مثلي وأكثر قوة ونعاعة، نحو الموت والصعب وسهم من استشهد، وكل يوم نسمع عن فواغل من الشهداء، ليتني امشيد ابن الإي لا أفتر ان اعمل شيئًا

قال ابن عبي لشباب المتعصم

- اذهب يا عبي ولتلق من يسعدك؟

- وأنا ابن التمعين وأكثر * التركة في الشباب امطرقت وحالت لدمعاني عيني ان ارشعها بصر عه، وانتهت المسيرة التي لن نصلها ابدا

اصعد ابن عبي في يوم لم يعد إلى البيت، وبعد البحث علمنا أنه ذهب للجهاد ليكون غرابالاً اخر لا عجايبه يالعم العربال وتجماعته وشهامته ايلم وجاء حيز استشهاده، غشت المساحة التي تفصل بيت عبي عن بيت التمعين من الرجال والنساء فلم تتراب اللاني يحيين ربه الشهيد ابى المجد والفخر، ولكن محمد خيز لم يعد ولم يعرف عدد الثوب التي في صدره وظهره حتى الا كل م عراه انه استشهد مبعلا غير مدير وابل بلاء حسنا وهو يلو، وقال فكثير من العراء غير هيب من الموت بل يطلب الشهادة وتكب على باب بيضا العالي بأحرف كبيرة بركة هه بيت الشهيد وأصافت أخته الكبيرة خيرات بخط واضح وجميل العربال الثاني

العلامة المقدسي إسماعيل عثمان النشاشيبي (١٨٨٥ - ١٩٤٨م) ثلاثة ومثون عاماً على رحيله

أوس داوود يعقوب *

بعد الأديب والعلامة المقدسي إسماعيل عثمان النشاشيبي في نظر دارسي عصر النهضة في بلاد الشام من أبرز رواد ثقافة النهضة والتوير في فلسطين، لما اختزنه من معارف أدبية ولغوية وثقافية عامة واسعة اكتسبها من دراسته واتصله مع مثقفي عصره في فلسطين وخارجها، بشكل مباشر وصريح اللغة أيضاً. حيث كان يجيد اللغات الأجنبية مثل: خليل فسيكوفني وغيليل بيرس وإيليا زقا، وألكندر الخوري البينجالي وعادل جبر وغيرهم. وقد انعكس هذا الأمر إيجاباً على واقع الثقافة والأدب واللغة أيضاً.

في ٢٢ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٨م، أي قبل سقوط المدن الفلسطينية تبعاً في أيدي العصابات الصهيونية، والإعلان الرسمي عن ولادة المسماة (دولة إسرائيل) (١)، رحل عثمان بن سكيلى النشاشيبي، (أبو الفصل)، عن عمر يناهز الـ (٦٣ عاماً)، حيث قضى نحبه، بلحد مستشفيات القاهرة بعد حياة حافلة بالمعطاء زخرة بالجهاد والكذب والمصاهرة، وفي ٢٢ كانون الثاني (يناير) ٢٠١١م تمر الذكرى الـ (٦٣) لرحيله.

عن أبيه ثروة عظيمة، وكل قد فقد إحدى عيبيه في شيله فجعل مكانها حقة من زجاج لم يروح فلا عبق له

* كاتب ريلت فلسطيني يقم في دمشق.

"ولد إسماعيل، في عام ١٨٨٥م في مدينة القدس الشريف، لأسره عريقة كل جدها الأول أحد رجال الملك الطاهر "حفيق"، وكل أبوه عثمان النشاشيبي فاضلاً من كبار أترياء القنابل (٢) وروح إسماعيل في بيت ربيع العماد، وعاش زبيب حمة، في عمة من قعيش وبسطة في الرزق بعد أن ورث

وبعد الحرب العالمية الأولى عين مديراً للمدرسة التي أسسها في بيت المقدس، هفتشاً نلعة العربية في إدارة المعارف العلمية، فظم المدارس الأميرية، وأصلح التنظيم وأدخل على المناهج مجتهداً في الروح والأسلوب، وعمل في دائرة المعارف هفتشاً نحو خمس سنين، ثم استقال في حادث عارض بينه وبين سلفه الأحلال الشرطي، وبقي بعد ذلك مدة سبعة عشر عاماً وهو يكتب ويؤلف ويحطب ويرسل، وعكف على كتبه وقلم برحلات سنوية إلى مصر والشام.

*أصالة وإنتاج

بعد استعفاء النشاشيبي من أيدى علماء القدس الشرف في عصره، قد سار حبه للذوق عن اللغة العربية التي جعل جزءاً أساسياً من شخصيته الإسلامية، وهو يمثل بالقبول عربي رصين عليه من القيم الجميلة شيء كثير، وكفى إذا حطبت على مدير رفضت من تحت لحيته العبد.

ولقد عاصر النشاشيبي حقبة الذراع العربي والإسلامي، وانفصص الاستعمار الأوروبي على المشرق الإسلامي إمارات العرب التسعة عشر ورائل العرب العشرين، ورأى من هومة أفلاماً وأفلمة مهوبة ساذجة بأحد حصص العرب بحسبها وحديثها، ومن بادي يستعمل الحروف اللاتينية في الكتب امعاً في الإصلاح من كل ما يمت للهوية بصله. وقد صب النشاشيبي جراح نفسه على المتعربين المتسلحين من استعمارهم، فادعوا إلى إمارات العربية وبيدها

ومنذ عام ١٩٠٨م أقبل على الصحف الفلسطينية، فكتب مقالات أدبية في مجلتي "الأصمعي" (٣) و"النفائس" (٤)، وساهم في تحرير جريدة "المنهل" (٥)، وملاً صفحات الصحف والمجلات الأدبية في فلسطين ومصر وسورية، فكان من أدبه نثرًا وسعراً، ثم لم يرض عن طبعه في الشعر فتركه كما سار مصولاً أدبية طريفة في بعض صحف مصر وسورية ككتب مجموعة من المقالات في جريدة "الطريق" (٦) تناول فيها موضوعات مختلفة، وكان في كتابته يمثل الاتجاه المحافظ الذي يمثل النكاح والحرقة في الكتابة، وهوة النخب وجر الله وبري من العودة إلى تقليد القدماء في الأساليب التي يجب أن يميز عليه الأدباء وزعم اتجاهه المحافظ قد كل على اطلاع واسع بلغات الأحرار، وكان يكثر من الاستشهاد بقول الأدباء القويين والأمريكيين، ويقدّر أهمية التطور الذي حققته المدنية العربية.

وقد "أصبحت معارف الثقافات ذات المبادئ المختلفة لتفاعلات مختلفة ولكنها حيوية في أن واحد معاً وقد انعكس ذلك بشكل مباشر في وجوب التوفيق الكلاسيكي الذي كل يدعه استعفاء النشاشيبي، والتفكير التجديدي الروماني الذي كل

وتذكر المراجع الأدبية أن حلقة عثمان النشاشيبي في القدس كانت الأشهر والأهم.

قد كتب هذه الحلقة بمثابة حرائق لجواهر عربي الأدب وحاصنه بطوره نحو الحداثة وكل رنين الحلقة عثمان بن سليمان النشاشيبي من أفاضل مدينة القدس، ومن أبرز رجالات عصره في الأدب والعلم والفكر، وكل ينظم في تلك الحلقة محمد جبار الله وعازف الحسيني وموسى عقل وأحمد الأسعد وأغاب الخالدي والمجدي كليل الحسيني ورشيد النشاشيبي وعبد السلام الحسيني وغيرهم، وكل أعصاب الحلقة يتفرسون في جلساتها الشعر وينتظرون الأدب وميثاق الله وللغة وأخير أدباء البلاد وأبناء الفقهاء في اللوليات العنقية الأحرار.

ويذكر في فكره إرماني محمد استعفاء النشاشيبي لدراسة في المدرسة البريطانية في بيروت بعد انتميه عن واحدة من جلسات هذه الحلقة حين اقترح الشيخ راغب الحامدي على الشيخ عثمان النشاشيبي مثل ذلك وإيمانه براءة استعفاء به لما ستقوم به من تأهيل عال له نحو المستقبل الذي يريد له.

ثم استعفاء النشاشيبي تراسمه الإبتدائية في مدينة القدس، ثم انصل إلى "الحكمة" في بيروت، وهناك تكلم للشيخ عبد الله النشاشيبي، وأصمى في هذا المرح الحظي ثلاث سنوات، وفي "ذو الحكمة" تأثر استعفاء بأستاذ الشيخ عبد الله النشاشيبي، وحذ أبصاً عن مجي الدين الخياط ومصطفى الفلايبي.

وحلال تراسمه في بيروت ألم بطله العربية المأما حسناً فتح له قراءة بعض الكتب الطمينة والصحف العربية.

وقبل إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨م عاد استعفاء إلى بيت المقدس بهراً ويكتب ويحطب، وحاول أن ينصل بطبعه المتفقه في تلك الزمان، وقد خرجوا في ما كان في رمانهم من فداين الإجدية (العربية والإنكليزية والرومية) وولوا عملاً مختلفة وفي الحرب العالمية الأولى عين استعفاء أستاذاً للغة العربية في "المدرسة الإسلامية" في بيت المقدس ومن زملائه المدرسين فيها الشيخ عبد العزيز شلوبي وخليل المكيوني. وأصدر استعفاء طبعة أرض ظل على الطريق القديم في حي الشيخ جراح وسيد فسر، ورين إيهام بأهل الكتب وأقبل على مصمها واستطهر رادعها وكل جبه كعبه المصاد لا تروره إلا وجدت كثيرين من أهل العلم والفصل، وجعل مثابة للرايح والغادي من رجال العرب الوافدين على مدينة القدس

وعلم الاستحقاق المذهب، قام النشاشيبي فلقي حظه بليلة، جاء بها " وأنا اسم السنين المصداي لثرب، وإن لثنا هي العربية، وهي الإزب الذي ورثناه وإنا لحقوب - والآباء هم الآباء والدة هي تلك اللغة - بل هي عربية الجين وعربية اللغة، فلي العربيين مما يصور عما أو يوهنهما "

* لقيه اثره به - "أنيب العربية"

لم يكن غربا أن بعث النشاشيبي بين اثره من الأدباء والمثقفين - "أنيب العربية" بعد أن ظهر في مؤلفه صرح كبير وعرف في الرواية والفهم، كما منبه له دعوة أمه إلى المجاهدة التي إن حجح بالاحتمال والشجاعة وحدهم، بل لا بد منهما من الإحاطة بالعلوم الحديثة، وقد أشار إلى أن انشائه للرواية لا يحس اعلاه لما يحويه للخصاصة الأوربية من جوانب مهمة ينبغي استيعابها. ولم يدعه إيمانه العظيم بمصاهرة المسلمين التي تبذ الفجرات الأخرى والناس عن لزوم منها بما يتفق وروح الإسلام، ويحيى على الجهاد فمن اقواله في كتاب "قلب عربي وعقل أوروبي" "تأخذ مدينة العرب، فالحيز كل الحيز في إن عرفها، والشرك كل الشرك في إن جهلها، وأنا لا أعنيها - وهي الساندة القبطية - استنقذنا، وإن أبا نضاه وبذنا عليها حفرنا، وهي مدينة قد غربت الكرة الأرضية، فليس ثمة عاصم وفي أوب إلى المريح"

ولقد سارك النشاشيبي في المجالس والندوات الأدبية والفكرية لمعديه، وأبرزها تلك التي عرفت بـ (حلقة الأربعاء)، والتي كلفت بمقد في معنى (المحضر) - بسبه إلى محضر طائفة الروم الأرثوذكس عيسى بن موشى الطيبة - وهو المعنى الذي استند فيها بعد بـ (مقهي الصلابة)، وكان من أشهر رواده الشاعر والأديب والمربي خليل المسكلكيني، وأصح موسى الحموي، والأصح يوسف العمري، بعد موسى جريزة (فلسطين) في لبنان وجريزة (لبنان) في دمشق عام ١٩٢٠م، ويعقوب فراج، والشاعر الأصمعي عيسى داود العمري مؤسس جريزة (فلسطين)، والأصح عائل جبر صاحب جريزة (فلسطين)، والأصح الشاعر اللبناني رشيد مخلة المنعني إلى القدس منذ عام ١٩١٢م من قبل جميل بلما السقا فقدم الجيش العثماني الرابع في سورية بسبب ما كثر بفساده من شعوره القومي، والعلم اللبناني نخلة زريق.

واندفع من عام ١٩١٩م بأ المعنى بتكرار كلنفي المتغير، ومنذ عام ١٩٢٠م تعربا أصبح زياتي المعنى بقتصر على الآباء والشعراء والمتغيرين والسيفيين إسماعيل إلى أفراد الرعية الأرثوذكسية وشتر المراجع التاريخية ذات العلاقة إلى أن المقهى كلى يجمع طائفة سنوات الاجتلال البريطاني بمنعني مدينة القدس وجوارها وكذلك

بتر عمه خليل المسكلكيني. وكل في وجود هذين التبرزين انشاء لاداب وإثراء للغة العربية أيضا (٧)

وتعزز الإثراء والإغناء بشكل أكبر نتيجة تسي طيبة واتباع كل سبيل لمصرورة الإصلاح وموجبات التعزيز في مختلف المجالات الصلابة والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والثقافية، والاحتراف في حركة النهضة العربية باعتبارها الأسلوب الممكن لمن ذلك وهذا يعني أن كلا التبرزين يدعو إلى التجديد والتجويد ولكن بمنطوقين ومفهومين مختلفين يعطمان أحيانا كثيرة في المواقف التي يفصل مصرورة التطوير

وكل من أبرز ما اهتم به صحف البدايات في مجال تطوير اللغة وحداثتها، بشر الأبحاث والتراسف التي كل قد أعدها إسماعيل النشاشيبي، وخليل المسكلكيني.

وبرغم مدى جدية هذا الاختلاف في الروى حول أساليب الكتابة الأدبية خصوصاً وأنه قد اسفر عن استقطاب بينه كلف لها تحليل انصاح ادبي متنوع وبهر اسم نواصليه الثقافية الفلسطينية في مزاجها المختلفة، في مجلة "المعاصر" قد استوعب الاتجاهين معاً، وعلها فطمت مجلة "الأصمعي" ومنلها فطمت جريزة "فلسطين" أيضا (٨)

ويشير الأستاذ محمد سلیمان إلى أنه بعد ما يبدو الاتجاهين مصطلحين ومعايير متسلم في إطار خاصية واحدة، قد كل رمز هذين الاتجاهين صديقيين وهيين طرال حيثهما ولم تحدث بينهما خصوصية أدبية، ولكن لأن كل واحد منهما كلى أصيلاً في اتجاهه وبكلى الآخر من ناحية هنية

وكما كلى لكل من الأدبيين إسماعيل النشاشيبي وخليل المسكلكيني أسلوبه الخاص في الكتابة بون أن يحدث الاختلاف في الأسلوبين خلافاً وخصوصية بينهما، فانه في مجال النقد الأدبي كلى لكل منهما أسلوبه المختلف عن الآخر، والمعتمد من بعض المسوق غلب التي اسم عليها كل منهما أسلوبه في الكتابة

وقد كلى النشاشيبي جريصاً على الدعوة لمدنية النقد في كتاباته لقي كل بشرها في تلك المعنوية عاف وكلى امتد حرصاً على أن يطبق مواضع انتاجه الإبداعي مع الشروط التي يجب على الكاتب والأديب مراعاتها عند الكتابة وفق المواصفات التي يحددها هذا المذهب النقدي وكلى يراعي دائماً، بل وبوم أيضاً ولا ينكر لمبدأ النشوء والارتقاء في اللغة والأدب معاً.

ومن المواقف الشهيرة التي تروى عن النشاشيبي أنه حينما قدّم رئيس جمهورية لبنان

الششيني في القدس ملائدا للأدياء ومجمعا للأدب وبه مكتبة من نفس الكتب وأجرها".

وعن مصير المكتبة يوجد قولان.

الأول قول الأديب الششيني والمجاهد عجاج يوبهص (رحمه الله) في كتابه "رجل من فلسطين" (ص ١٧)، يقول "في شهر ربيع الأول ١٩٤٨م، ذهب بيت إسعاف ششيني ومكتبه، وبيعته كتبه الثمينة بالارطال جع غنم بركة".

والثاني قول الأديب الأزدي المتبع المرحوم يعقوب قوداب الشهير بـ (الدوي الملتزم) في كتاب "من اعلام الفكر والأدب في فلسطين" (ص ١٢٧)، يقول "لكن هذه المكتبة القيمة أطبق عليها من لا أحلاق لهم في نكبة عام ١٩٤٨م عند اجتياح بعض المردة لحياء القدس الشريف وعسا منهم أنها أحياء يهودية" ههههه مكتبة إسعاف وحملوها إلى المدينة الزرقاء بالأردن وبورها على مشهد منى بالارطال لأصحاب الأقوال هدهبت طبعه للبر".

* من آثاره القلمية

عشق إسعاف عثمان الششيني للغة العربية فآثرى مكتبه العربية بعدة مؤلفات شعرية وأدبية ولغوية وبغنية ومغلا، كرسها لخدمة العربية ولتداول عطاء العرب بما هم أهل من إرث المحاسن والمجربات، وله أيضاً عدة كتب من مختبرات ومطويات من سيرة تعد عسوان الدوق السليم في الاختيار.

منها "مثل أبي تمام"، نشرها ونشرها تباعاً في مجلة القدس، ١٩١٢م و"كلمة موجرة في سيرة العلم وسيرتنا معه"، القدس، ١٩١١م و"مجموعة الششيني"، القاهرة - ١٩٢٢م، وهي تضم:

أ - العربية وشاعرها الأكبر أحمد شوقي.

ب - اللغة العربية والأمثال الأرواحية.

ج - العربية في المدرسة (طبعت المجموعة في مصر - عام ١٩٢٨م).

وله أيضاً كتاب بعنوان "أدب عربي وعمل أوزوني"، القدس - ١٩٢٤م و"الششيني"، (أقوال عربية من شعر ونثر) مصر - ١٩٢٤م، وط ٢ ١٩٢٧م و"كلمة في اللغة العربية"، القدس - ط ١ ١٩٢٥م، وط ٢، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت - (بتون تاريخ) و"العربية وشاعرها الأكبر أحمد شوقي"، القاهرة ١٩٢٨م و"اللغة العربية والأمثال الأرواحية"، و"العربية في المدرسة"، ١٩٢٢م، و"الطبل النحيد صلاح الدين الأيوبي والشاعر الحلة أحمد شوقي"، مطبعة بيت القدس، ط ١ القدس - ١٩٢٢م، ط ٢، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت - (بتون تاريخ) و"الإسلام الصحيح"، القدس، ١٩٢٦م و"مقام إبراهيم" (عن نثر عجم القسري إبراهيم

المتنقى الوافدين من حيفا وقلنا وعكا وغيرها وغيرها من أمثال أحمد الشقيري، وأكرم زعتر، وعبد الحميد ياسين، والحاجي حسن صليبي الدجاني، وأحمد سامح الخلدوي، وأحمد عزت اللاشمي، ومنيف الششيني، وإميل القسوي، وعبد الله الشك، وعيسى الشاعري، وأمسفر الحوزي البتيجلي، وجميل البحري، وعزمي الشاشيني، وعازف العزوني، ومحمود سيف الدين الأبراسي، والأمين روك، والمصري المصري يوسف حنا.

كما كان يشترك في البنايات عند من الصيوف من الشعراء والأدياء لعرب الذين يمدون على القدس عروب منهم الشاعر خليل مطران وأحمد ركي باشا، ومن رواد البنايات والمجالس الأدبية التي كانت تعقد في ذلك المقهى عدد من رجال السياسة العرب المسيحيين إلى فلسطين من قبل السلطات العرسية أو اللاجئين إليها من هجرة الحكومة العربية التي أنشأها الملك فيصل بن الحسين خلال عامي (١٩١٨م - ١٩٢٠م).

* مكتبة إسعاف الششيني

نشير المصادر التاريخية إلى في مدينة القدس عرف مكتبات مسيحية قديمة جداً، مثل مكتبة الأسقف (أمسفر) قبل عام ٢١٢م ومكتبة (أوريجين بافلوس) أسسها ٢٠٩م.

وأنة ابتداء من أواخر القرن الثامن هجري بدأت تتصاح ملامح جديدة لحركة الكتب والمكتبات في فلسطين بشكل عام. وهي مذهبه القدس بشكل خاص، لأن العصر الأيوبي والعصر المملوكي، وبدايات العصر العثماني كانت عصور نهضة علمية، وبالتالي وجبت نهضة مكتبات تملئت في مظاهر حضارية متعددة، منها إنشاء المكتبات الخاصة والعامة (٩).

ولقد ضرب رجالات الثقافة والطرم في فلسطين نسمهم وأثر في إنشاء مكتباتهم، وبخل الكثير منهم كل غالٍ وبعين في إنشائها وتحميزها، لكن العصر المضموم - الذي لا مرد له - وبهرت لضعفها عدم البقاء لنصبح صحبة جبهة من صحايا الأعيالات المسيحية المتشابهة على الميراث الفلسطيني، إذ لا تزال الحملات الصهيونية منذ مطلع القرن العشرين تصبب خصبتها على مكتبات فلسطين وحسرات محطوطاتها محاولة القضاء عليه بنشى الصور لطعها بأهله هذه المكتبات في حلة العسوب ويهبطها (١٠).

ولقد كل الششيني واحداً من أولئك الأدياء، حيث امتلك مكتبة لا تشبهها مكتبة، وقد وصفها الأستاد سحر الجدي قفلاً "أحد كل مصر

الشمع عشر يوصح إلي أن التردد هذه العائلة لم يكونوا جزءاً من "الشمع" القصر، وكان البرور منهم نجراً أصبحت من لكن من نور الوصف الطوية أو آفاح الترتيب بمكة الأعيان المبرهن من التوبة ورجلته، وبدأ برور شل العنلة بعد في واحد الفرس التسع عشر أيام سليمان النشاشيبي وأولاده الذين نقلوا الوصف الرسمية ورجلوا عاكب مشيه مع الفلاح في حين العنل وقد سمح بسمه التسميات العثمانية بترجمة الورق الاقتصادي إلى مكتبة بيئية، نهار سليمان من عده مجلس إدارة العنل الشريف، ثم أنه صاهر إلى النحوي بزوج نحب عمر فهدى الفدي الورق وبسبب بيته الفرس لأحد ورور من أرمه أو لاد هم عمر ورشيد وعنل وإبراهيم وقد عر كل من رشيد وعنل مكتبة العنل المسيحية وسعلا الوصف الأثرية التي رتب في مكتبة الأجانب به لسترا من أعيان القصر والسكنة في (واحد الفرس التسع عشر أم قبل ذلك فلم يعرف عن (ال النشاشيبي) إيهام بفساد الوصف علمية أو إدارية مهمة يزال فروق العهد النحوي هذه الجموع تختلف ما ورد في كثير من كتب المسفرين (الأسر البيطري) وغيرهم الذين تكروا اسم هذه الأسر مع الأسر الفصيلة المبرهة من الألفينيات مثلاً في كتابه يابوأل إيه الأسر في فقه الاحكام البرصاني ومكانهم العاليه المصنف (ال النحوي).

٤ - مجلة "الأصمعي" مجلة اجتماعية نصف شهرية ظهرت في الفرس وعبر الفرس الأول منه شهراً تاريخ ١٩٠٨ في أغسطس ١٩ في أول سبتمبر ١٩٠٨م. وهي تعتبر أول مجلة عربية صدرت في فلسطين. وقد ساهم صاحبها عبد الله العنلي (الأصمعي) أولمه بالأصمعي وبكر بكينه (أبي سعيد) وقد عكفت المجلة الموضوعات الاجتماعية والسياسية والقروية والأدبية طبعت (الأصمعي) في القدس في مصبعة جورجي هبيب حنايا صاحب جريدة (القدس)، أحد مكثف أدائها فكتبت في ياف صدر من المجلة خمسة عشر عدداً في مدة خمسة أشهر ونصف وتوقفت عن الصدور بعد وفاة صاحبها بتاريخ ١٢ أيلول/سبتمبر ١٩٠٩م شارك في تحرير المجلة والكلمة فرب خليل السكاكيني وإسماعيل النشاشيبي.

٤ - مجلة "القدس" اسم خليل بيدهم مجلته الشهيرة (القدس) عام ١٩٠٨م في صفة حرف، ثم نقل بعد مسير إلى مدينة القدس، وهناك استمرت في الصدور حتى عام ١٩١٣م، ثم توقفت وعادت إلى الصدور لسمه عام ١٩١٩م وقد كتبت (القدس) محبسة في عهده لنشر القصص وقد ساهم إسماعيل النشاشيبي في تحريرها.

٥ - جريدة الموهل (حمية) سميت في مدينة القدس عام ١٩١٣م وكان يحررها السيد محمد موسى المغربي وهو مفوض حروفيه ومواعيد صدورها شهرية وتعالج المواضيع الأدبية والاجتماعية

هناك ١٩٢٨م و"نقل الأديب"، يروت ١٩٥٦م و"التعاون والأثرية في كلام أبو العلاء المعري"، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - (بوس تويج) و"المجموعة الكاملة لمؤلف إسماعيل النشاشيبي"، تحرير الدكتور كامل السوافري

وله مطبوعات تذكر منها "الأمة العربية"، وإمال النشاشيبي، و"حلمة النشاشيبي"، و"وجه عن"، و"المنهج"

ومن المؤلفات والدراسات النقدية التي صخرت حولها نذكر:

"أديب العربية محمد إسماعيل النشاشيبي"، اصحق النحوي، دار الطفل العربي، القدس، ١٩٨٧م و"إسماعيل النشاشيبي: عصره، حياته، أدبه وعكره"، ناصر أبو عليان وآخرون، دار الطفل العربي، القدس، ١٩٨٧م و"إسماعيل النشاشيبي"، محمد جمعة فوحش، منشورات وزارة الثقافة، عمان - ١٩٨٨م و"إسماعيل النشاشيبي"، أحمد عمر شاهين، دار المناد، بيروت - ١٩٩٢م و"أديب العربية إسماعيل النشاشيبي"، بإقتاد أسماء العرب، بحث ٥ عاماً على وفاته، ناصر الدين النشاشيبي، دار الشروق، عمان

والمرسب أنه لم يجهش من البعث أو الدارمين أو من أربابه لجمع فساده ونشرها في بيروت

منح اسمه عام ١٩٩٠م من منظمة التحرير الفلسطينية وسام القدس للثقافة والعلوم

الهوامش

١ - عبد طيف بريصان أرمه الأمسحب من لسمير يوم ١٤ من أيار/مايو ١٩٤٨م، ومن ذلك المروفت التي صمحت أولاده الدولة اليهودية، أحت المصطف الصهيونية ألام هدية في مصعد حزب الأيديه واعنل الصف، ومصمخ كفة الاستليب للسمية لبث الدعر في بوسم النشاشيبي وأجبرهم على الفرار في بيوتهم واحد الأراضي خالية من المكنر لسمت لها الأرض بتبعد الخديج من المجرر النشعة ضد المندبين العرب وبحلول ١٤ من أيار/سحر ١٩٤٨م موعد إيه الأمسحب أفر بصتي من لسمين أصغر مجلس الدولة المؤقت الصهيوني قرار (إعلان قيام دولة إسرائيل)

٢ - ينكر الدكتور عائل مع في كتبه (لواء النحوم في أوصاف العهد العنلي (الإدارة والمجمع مع أوصاف القرب النحوم عشر حتى حملة محمد علي باشا سنة ١٨٣١م)، إلى أن المعلومات المتوفرة عن (ال النشاشيبي) تشير حتى أواسط القرن

- ٥ - عادل مشاع، ترحيب فلسطين في أواخر العهد العثماني (١٧٠٠ - ١٩١٨م) "قراءة جديدة"، ط٢ - مؤسسة الدراسات الفلسطينية - بيروت ٢٠٠٣م.
- ٦ - د. عادل مشاع، لو هـ القيس في أواخر العهد العثماني (الأدب والمجتمع منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى حملة محمد علي بقا سنة ١٩٣١م)، ط١ - مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت - ٢٠٠٨م.
- ٧ - د. عبد الرحمن باعري، حبه الأدب الفلسطيني الحديث من أواخر النهضة حتى النكبة، المكتبة التجارية للطباعة والنشر، بيروت - ١٩٦٨م.
- ٨ - هاج نوري، رجال من فلسطين، ط١ - منشورات فلسطين المحتلة، بيروت - ١٩٨١م.
- ٩ - د. فستقي الشوملي، الاتهامات الأدبية والفنية في فلسطين، دار العودة للدراسات والنشر، القدس، ١٩٩٥م.
- ١٠ - محمد سليمان، تاريخ الصحافة الفلسطينية (١٨٧٦ - ١٩٧٦)، مؤسسة بيمثل للصحافة والنشر، قبرص - ١٩٨٧م.
- ١١ - محمد سليمان، تاريخ الصحافة الفلسطينية، الجزء الأول (١٨٦٦ - ١٩١٨)، الجزء الثاني (الصحافة الفلسطينية والانتداب البريطاني)، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين والإعلام الموحدة - م ت ف، ط١ - مؤسسة بيمثل للصحافة والنشر والتوزيع، بزم، قبرص - ١٩٨٧م.
- ١٢ - د. فاضل الدين الأسد، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة - ١٩٥٧م.
- ١٣ - د. هشام بياعي، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة - ١٩٧٣م.
- ١٤ - يعقوب العودات (البنوي المسلم)، اعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢ - وكالة التوزيع العربية، ص - ١٩٨٧م.

- ١٥ - يوسف قحوري، الصحافة الفلسطينية في فلسطين (١٨٨٧ - ١٩٤٨)، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت - ١٩٧٦م.

المقالات

- ١ - محمد سليمان: "الصحافة حارسة بقاء اللغة" وصوره في فلسطين (١٨٦٤ - ١٩٢٢م)، موقع وزارة الاعلام الفلسطينية (www.minfo.ps).
- ٢ - محمد كلاب: مقال "البرر المكتبة الفلسطينية الصهيونية واعلامها"، موقع (www.alwatanvoice.com).
- ٣ - محمد عيد الخربوطي: مقال "رحلة في مكتبات القدس" جريدة شرفات الشام عدد (٥١)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٤/٠٦ العدد (٥٢)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٥/٠٤.

٦ - جريدة "فلسطين" اسمها في متبته بقا عيسى داود العيسى لاشرت ذلك مع فير عنه يوسف العيسى، الذي بولي ريشة تحرير في يوم، وقد صدر العدد الأول منه في ١ أكتوبر الثاني لبيروت ١٩١١م.

وكانت تصدر مرتين في الأسبوع ثلاث مرات وفي عام ١٩٣٠م صارت جريدة "فلسطين" يومية، وكان مدير إدارتها داود بنفلي العيسى، وبسبب ممارساته وعدوان المصالحات الصهيونية، توقف الجريدة عن الصدور في ١ نيسان لإبريل ١٩٤٨م، ووصفت عصمت العبد الصهيونية ابنيتها على مطبع الجريدة أثر سقوط متبته يد.

استمرت جريدة "فلسطين" منذ صدور هـ وحتى السنوات الأخيرة من حياتها الصويلة بالجزيرة العربية وبعد - أنها الفصل في أحداث أدب جنيته ومتنوعة لف أوجت روية حصصت لمقتضيات من صحف القدس المدور هـ. بالإضافة إلى أنها تصدرت أعدادا متعددة في عدة منسب اشترك في تحريرها كثير أبناء العرب امثل عيسى محمود العبد وخلييل مطران واسحاق عثمان القشاشيبي وخلييل المسكافسي والكرم زحير ومهدي العيسى وكامل اندجتي وصهي الخضراف وسليم التاجي الخاروقي.

٧ - محمد سليمان، "الصحافة حارسة بقاء اللغة" وصوره في فلسطين (١٨٦٤ - ١٩٢٢م)، موقع وزارة الاعلام الفلسطينية (www.minfo.ps).

٨ - المرجع السابق.

٩ - محمد عيد الخربوطي: مقال "رحلة في مكتبة القدس"، جريدة شرفات الشام عدد (٥١)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٤/٠٦ العدد (٥٢)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٥/٠٤.

١٠ - محمد كلاب: مقال "البرر المكتبة الفلسطينية الصهيونية واعلامها"، موقع (www.alwatanvoice.com).

أهم المصادر والمراجع:

الكتب:

- ١ - أحمد خليل العبد، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، دار العربية للطباعة والنشر، دمشق - ١٩٦٧م.
- ٢ - أحمد مرعشلي وعبد الهادي هاشم وأنيس صايغ، الموسوعة الفلسطينية، (الطبعة الأولى)، ٤ مجلدات، إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، ١٩٨٤م.
- ٣ - فاضل الدين الزركلي، الأعلام ٨ مجلدات، دار العلم للملايين، بيروت - ١٩٧٩م.
- ٤ - د. عادل مشاع، اعلام فلسطين أواخر العهد العثماني (١٨٠٠ - ١٩١٨)، ط٢ - مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت ١٩٩٥م.

قسطاكي الحمصي ومراسلاته الأدبية

محمد العلوم *

في البدء كانت الرسالة ...

رابطاً أساسياً ووحيداً يجمع بين من تعارف من أبناء عصر النهضة، ولم يكن قسطاكي الحمصي يوصفه واحداً من أبناء هذا العصر - بعيداً عن جو المراسلة، إذ كثيراً ما غضب لأن رسالة ما تلخرت في الوصول إلى وجهتها، وكثيراً ما عاتب مرسله لتقصيرهم في مكاتبته وتأخرهم في الرد على رسالته، هذا الشرح للمراسلة لا يمكن تفسيره إلا بشعره الكبير للمعرفة والحوار وكسر العزلة التي ستمرت فترة طويلة.

يحاول هذا البحث مقارنة الإثر الرسائلي لقسطاكي الحمصي منبعاً في ذلك أسلوب العرض والتوصيف المبسط

المصدر معظمها من الرسائل الواردة على الحمصي

أما المحاولة الثانية، فكانت الأهم والأكثر شمولية، وهي محاولة الأب الدكتور كميل حشيشة اليسوعي في كتابه "رسائل متباينة بين الشيخ إبراهيم البازجي وقسطاكي الحمصي" (١) الصادر عام ١٩٨٨، وفيه عرض الدكتور حشيشة - ٢٩ - رسالة من رسائل البازجي و ٥٠ رسالة من رسائل الحمصي لأستاذة

ولطه بحق للملاحظ الانبعاث إلى ن للحمصي لم يكن - في معظم ما نشر من رسائل - مركز الاهتمام ويوزنه، إذ كثر الاهتمام موجهاً على الدوام تجاه إبراهيم البازجي، ولعل الحمصي به قد ساهم بذلك من خلال منصبه الأستاذ للبازي

١- تعريف عام برسائل قسطاكي

الحمصي المشهورة

من فترة مبكرة أدرك الحمصي أهمية بعض رسائل مكاتبته هنئ فسمّاها لا بأس به من رسائل أساتذته إبراهيم البازجي (١) في مجله "الفتاحين العصرية" المقتضب (٢)، لصاحبها خليل بيشم (٣)، وظهرت بعض هذه الرسائل مرة أخرى في كتاب العهد الذي جمع بعض رسائل البازجي وشعره، وفي كتاب "رسائل البازجي وإليه نبوذه التاريخي" (٤)

أما بعد وفاة الحمصي عام ١٩٤١ فلم شهد سوى محاولتين لنشر إرثه الرسائلي، المحاولة الأولى؛ كتب لأستاذنا الدكتور محمد النوحجي في كتابه "قسطاكي الحمصي شاعراً وثقافاً وديناً" (٥) الصادر عام ١٩٦٩، حيث حوى الكتاب فصلاً قصيراً ضمن ١٥ رسالة مختلفة

* مدرس تلك الحقبة والمطهر في كتابات دوما.

في أيها العام على صفحات الجرائد لأن الجرائد حكومية فلم لا تستطيع أن تكتب شيئا في موضوع النصيب الوطني؟ في يوم من ينقلوا البلاد والعباد هنا في القرن العشرين في قرب النمل والهجيم، ويريدون في الوقت نفسه أن يظهر في الملأ الأوربي والأميركي في الآلة العربية في فلسطين رامية بالصهيونية رامية بهدم الحلة "السجدة" التي ومنذ أيها هي ملأ تنكسر "أعداءه" حدث الحكومة الآن نصح بها هنا وهناك على بعض البدع من أملاك الوطنيين وعلمائها لليهود وليس للوطنيين إلا أن ينظروا ويظهروا وقد نخب أسوأهم من الإحتجاج فلا حول ولا

ثاقيا: أهمية هذه الرسائل بالنسبة للحمصي:

تتبدى أهمية هذه الرسائل بالنسبة للحمصي في نقطتين

الأولى: تتصل بحياة ونظوره الفكري، من ثمة وصل اعلام عصره عن تعريب بعض الكلمات الأعمية، إلى عالم يُسأل عن هذه القضايا وغير ها من قضايا الأدب والفن واللغة ومن طاب علم يلمث وراءه حصول المعرفة من بطون الكتب والمجلات إلى بحله بزمع هذه الكتب والمجلات ويعد عليها هوانها وبسطتها كك أنها تعكس تطور العلاقات الإنسانية التي ربط فلسفي الحمصي ببقائه عصره، هي الرسالة الأولى من حسب ما بين أبوب - للبيئة هتم(٩) صاحبه مجلة "فلسفة الشرق" الفاعل به نصح الكثرة رسائلها الموزعة هي ١٦ كانون الأول/ ١٩٠٩ بلغته الأبية حصرة الساجد عز نكو اسطلكي بك حمصي الإقليم"، وفي رسائلها الأخيرة الموزعة هي ١٧ أيلول/ ١٩٣٩ نصح رسائلها عبارة "حصرة الصديق العربي"، هذا التطور في البنية لا يمكن عتبه أمرا طبيعيا خصوصا إذا علمنا أن الرسائل امره عز به نموش في الصف الأول من القرن العشرين

التقنية وهي الأهم، يتلخص في دور هذه الرسائل في الكشف عن مراهات مجهولة لفلسفي الحمصي، والقسم الأكبر من الرسائل التي اعاق هذا الموهن هو رسائل للصحيين وأصحاب المجلات التي ينشر مقالات الحمصي وترأسه، ومن الأمثلة على ذلك

- رسالة حليم تومس(١٠) صاحب جريدة المهنت البيروبيه الموزعة في ١/ تشرين الأول/ ١٩١٣، يقول فيها "يا أما الفصل والأب" جانتني رسائلك العراء منذ أيام وفي طياتها مقالاتك الذليعة، فلم أنا نعيم شكر إلا بعد أن صغرت مهنت اليوم بما جالب به ريتك العاصية أياك الله سهلا عبدا لوزلا الألب، مستعجلا لروا: لغة العرب، بمنه يعاقب وتمتدبه"

٢ - رسائل جديدة وشخصيات عديدة:

بعد عشرين سنة على محاوله الأب كميل حضية أبحاث لباحث فرصة الإطلاع على ما حله الحمصي في أورو وكث حافظ عليها جفاده بشكل قل نظيره، وعد مراجعة الكذاش الأوربي والصحف تبين أن إرت الحمصي من الرسائل يتجاوز النصف لا عشرات الرسائل كما كان معروفا، ويمكن أن عزز إن جميع ما نشر من الرسائل لا يتجاوز نسبة الـ ١٢ بالمئة من الرسائل المكتشفة، وفي ما نشر من رسائل اليارجي للحمصي - التي كانت وحدها مركز الاهتمام - بالكاد يتجاوز نسبة الـ ٦٠ بالمئة من مجموع الرسائل العطي لها الرجل(١٢)

الرسائل الجديدة هي في معظمها رسائل واردة وفلة قليلة منها حظها للحمصي بهذه، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى جوهر عمله المراسلة التي تقضي إرسال الرسالة للشخصية واستقبال رسالة الآخر(١٣)

سورج الرسائل الجديدة مجموعة متباينة الاهتمامات والميول، منهم الأدبي والفلسفي والصحفي والسياسي والمسيحي والماري، وهي في مجملها تأسس قضايا العصر علمه وفصلها تتصل بالحمصي خاصة

١- أهمية هذه الرسائل:

يمكن الحديث عن أهمية هذه الرسائل على مستويين: الأول يتصل بالعصر، والثاني يتصل بالحمصي نفسه

أولا: أهمية هذه الرسائل بالنسبة للعصر:

نُفذ هذه الرسائل وتلقى صفحه لعصر لا يعرف عنه سوى القليل على الرغم من قصر الفترة الزمنية التي فصلنا عنه، وتعكس بوضوح هموم الحياة المعاصرة، وتكثاتها وحلقاتها، وعداوتها وهمومها، كما تعكس الواقع الاجتماعي المعاشي وهموم الإنساني العادي، وتعكس أجورا الواقع السياسي بما حواه من اتجاهات متناقضة وتحويلات مشروعة على مسيل بعض اجراء الوطن كالثوار وفلسطين وفي الرسائل المكتشفة ما يبدى مثله وأصحه لكل ما سبق ذكره حجم عن إيرادها هنا نعيدا بعنوان البحث وموضوعه "الرسائل الأدبية"، ويكتفي منها مثال واحد هو جزء من رسالة تحليل بيختم موزعة في ٢٧/ أيار/ ١٩٢١ يقول فيه "المرافقة على الصفح عبيدا لا تزال على أشدها وألهم بنوملون بها لإحمد كل صوب من فلسطين على الإحتجاج والمطالبة وهذا الآن في نس قد انضمت كل صلة بيته وبين الأمك وليس للأمة أن تعصده

طويل، ولذلك نشطت حركة التعريب واستحدثت ألفاظ جديدة لتحل محل الألفاظ الأجنبية التي تسربت إلى أفلام كفاف المصنف والمجلات. وقد تمكن هذا المهجر قسطنطين الحمصي منذ بدايته الأدبية إذ كثر دمج الصيغ في متنوع بعض الألفاظ واستلهاها القوية، وحاول استبدال ألفاظ بأخرى لم يجدوها ملائمة، كما حاولته استبدال لفظة "المبصر" بلفظة "الرجل"، وقد انتهى في ذلك استاذ البيروني فاجده في رسالة مؤرخه في ٢٠ / نيسان / ١٩٠٢ يقول: "أما ما ذكرتم من استعمال المصير للرجل، التي بوضع على العيين فظاهر أنها ليست اللفظة الملائمة له. الموضع، لأنها لا تطبق على المصير. لا تنكفأ أن يقال المصير الشيء، ولا يقال المصير فلا الشيء. في جعلته مبصره، وما نظموا عن الأفعش أما ذهب فيه مدح المجرى المظني وهو أن يملأ في مقام الشعر ج. والبريل لا في مقام الموضع، على أن لا يملأ لم يجد من وضع لهذه الرجاء لفظ يحسن استعماله، فالفهم أنه لا يملأ لئلا لا يملأ على لفظ الرجاء إلى أن يملأ على أحد كلفها لفظه، وقد حاولت غير مرة أن أصحح له لفظه فلم أوفق إليها".

وبعد أن استأنف الحمصي أصبح مزجاً يميل عن هذه القضايا، فهي لبيبة هاشم سلكه في رسائله المؤرخه في ٩ / آذار / ١٩٢٢ "هل ليكم كلمة قليل "مبصر" بمعنى المشي منقاد بعض النثره في اصطلاح العامة؟"

لقد أطلق قسطنطين الحمصي في عهوده التعريبية من موقف محافظ رافض الخروج عما أصغه القدماء من توريث وهوادة هذا الأمر - كما تظهر في الرسائل - لم يكن محط إجماع عاصمه المجمع العلمي سمحوا أن يطرح فارس الخوري (١٥) على الحمصي رأياً مخالفاً يخلط فيه بطلان الفهم السياسية واللغة، يقول في رسائله المؤرخه في ٢٥ / آذار / ١٩٤٠ "أعتقد أن التسلح في الخروج أحياناً عما استلها المصير أصح من لملائمة المصير ومعينة النفس من الحاحها. فإذا اعتبرنا اللغة كتاباً حياً، وجب لها النمو والتطور، نعا لروقي الأجيال المساعدة وتبديل حاجتها وليس من العدل أن تجعل للأصوات بطلاناً على الأحياء متدماً من تصغير المصير أو التبرير بكونه حق السكوت ربه على الأحياء هيا لآخرى أن تنكره على الأصوات".

ومنه صهي أخرى تتصل بالقلع تركت إصداه وأصحه في رسائل الحمصي، هي قضية مجمع اللغة العربية في القاهرة، لقد وقف قسطنطين الحمصي ومراسلوه مؤيداً سلبياً من هذا المجمع واعتبروا أعضاءه طليقاً البصره وفاعدي الإحطية والكفاءة العلمية، ونال استنفاذ فكر ملي (١٦) النصب الأكبر من هجوم قسطنطين ومز أسلحه يقول لبيبة هاشم في رسالة مؤرخه في ٣١ / آذار / ١٩٣٤ "كتب أنظر

- رسالة اليونس فصل (١١) صاحب مجلة المناهل الأرجنتينية مؤرخه في ٢٠ / آذار / ١٩٣٨، يقول فيها "لقد مررت بأحد مجلة المناهل في مصر في الغرب عدداً حساناً عسره بن شدة العنصر، فإذا رأيتم ب حصره الاستدال أن تنكر موا بالحقا بكلمه من مراكم بالمره عن هذ البطل والعاشق والشاعر العربي كذا شكروا لكم جريلاً، وأنا نترك على - وفكم التليم حثراً الموصوع الذي يزوكم من حثيه أو من ادبه"، وبعد ثلاثة أشهر عاد فصل ليطالب الأمر بأنه في هر بر، ثم انقطع الأمر إلى أن رجلى دون أن يملأ إلى كلى الحمصي قد كتب هذا المفعلاً، ولم يجد من أكذبان الأوراق مفعلاً عن عسره، ولكن عدد من لجه تبولى عشرة في مكتبه الحمصي كلى نمة ورقة مطوية صفت مفعلاً مفعلاً عن عسره وصف هذ الحمصي بالقد مفعلاً سلبياً من "البطل والعاشق والشاعر العربي" هر ص شره انطلاقاً من موقف أخلاقي يرفض صف البناء والدعوة إلى القتل

- المثل الأخير يبين دور هذه الرسائل في ظهور بعض كتب قسطنطين الحمصي والمصورها كذله أبناء حلب دور الآثار في الغرب التاسع عشر، يقول عيسى السكندر المفعول (١٧) في رسائله المؤرخه في ٢٢ / تشرين الثاني / ١٩٢٢ "بعد القله وبث الشوق لمناهجكم وشكوى البعد، أعرض أن ما يكتبوه حصركم من المفعلات الرأية في مجلة الشفه عن بر احم أيبه حلب بطلعه مع حصره ريبون المجمع (١٨) والأحوال اعصافه الذين يشكركون معي بكل أعجل وحيداً لو طبعهم ذلك يكتب على حده فعمدوا عليه كلمه في حلب وبث بها وبصر تلك هذم الفاعه" وبالفعل قد طبع المفعلات في كتاب عام ١٩٢٥ في مسي نسخة فقط ادهذ الحمصي لأصداقه وز ملاته في المجمع العلمي العربي بتمشوق (١٩)

ب- أهم الموضوعات الأدبية في هذه الرسائل

لا يمكن القول في هذه الرسائل كانت رسائل أدبية حله كما فهم اليوم صفة الأدبية، إذ حثت على اللغة والآب والنقد وحلقت بينها جميعاً وجعلتها تحت اسم واحد هو الألب، لذلك سنقسم موضوع هذه الرسائل إلى موضوعات لغوية وموضوعات أدبية. عديدة

أولاً: الموضوعات اللغوية:

إن أكثرية الرسائل الأدبية المتكشفه تعالج القضايا اللغوية، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى طبيعة العصر، حيث كثر الهاجر الأول أحياء اللغة العربية وبث الحياة في أوصافها بعد جمود

كل لها تأثيرها المهم على مسيرة قسطلي الحمصي العلمية، وحلّ لذلك برسلتين للبرّاني لشربا في كنف "رسائل متناقلة"، يعرض فيها قسطلي المؤرخة في ١٦/ تموز/ ١٩٠٠، أرايه في موشحف الحمصي يرى أن هذا الفن "حرف محمّل على الإلحاد، وأقرب غلوا للفساد، ويعد عن ملل السامع بما يستل عليه من القوامي، فهو من هذا القبيل أشبه بالشعر الإفرنجي، الذي طلق جلد حو إليه شعراء هذا العصر، حتى أن بعضهم حقق في قوامي الفصيح الواحد، فبرأوا على أن كسر نظمهم لبغسا من الهجاء، إذ كن لا يرجع إلى ترتيب، ولا يجري على شيء من النسيب الذي هو قاعدة الحمل، ولأنك كل الموشح من هذا الوجه، أفضل من الشعر الإفرنجي أصلا، لما بين أجزائه من الإربط الذي يسمي الموشح كله إلى سلك واحد، ويرد كل سطر منه إلى معنى محروفا" (١٩).

في الرسالة الثانية المؤرخة في ٢٢/ تشرين الأول/ ١٩٠٠، يشي البرّاني على نية الحمصي التأليف في علم الانقفاط ويطويه رأيه في أهمية هذا العلم وبوجهه شكل خفي للحياة ينقل الأيدي، يقول البرّاني "أنا في تطوّر ما ترجه فكمك النظم في علم الانقفاط، مما سبكر له أعظم لغة لكاتبها، ويكون أصلا باطلا فبصلمك لإحاطك هذا العلم بين قراء العربية، مما سبكر عنه من وجود كتاب عربي يبحث في هذا الفن، فاني لم اسمع بأحد كتب فيه من العرب، بل هو من العلوم المجهولة عندهم تماما، كما يبين من طريقهم في الانقفاط، فإنه لا يمدّ عندهم النجاسات أو التشيع، ولو جعل النسل حقا والحق باطلا، كما يرى من صميم بعض شرائح كتب المنصفين، ولعل أفضل ما كتبت في النقد كتاب "الموازية بين أبي ساهم والبخاري" تأليف الأستاذ، فإنه يوسّط بين الجانبين، وإن كل ينشئ في أثناء كلامه النشع للبخاري" (٢٠).

٣ - حاشية:

حاول البحث أسير ابن ورسائل قسطلي الحمصي علما ورسائله الأدبية خاصة، ووقف على عدد محدود منها أتاح التعرف على أهم قصاها، وموضوعات التي شئت وعبئت، ولكن هذا العدد لم يكن شافيا وقوسى إنما كل محكم ما يعاينه حفيه حتّى على جانب عصر النهضة أن يكون رائدا في مجتمعه وساعيا للوهو في بنى مجالات الحياة، ولعل الحمصي قد عرّض تلك بكل وضوح في رسالة تشكل حيز حقه لحكاها، كل قد كتبها رأ على رسالة لمصباح طبر (٢١) سلك فيها الحمصي رأيه في موضوعات جريده يعرّض أصدرها تحت اسم "الوحدة"، يقول الحمصي "أرى أن تكون الجريدة مصروفة أو منقصة إلى خمسة أعراف أو أقسام،

أن يستفيد العالم الأدبي العربي من وجودكم في المجتمع العربي المصري ولكي لدى إعلامي على بنى أسماء من تعينوا فيه أثر كنت إلى أمره سبكر قوسى أسببه لا يلبق بمعاملك الطمسي الانحطاط إليه، وعليه أرحلت لعدم رشح بكم للانقلاط في عسويته" ولم يعف الأمر عدد هذا الحد، إذ تجاوز في بعض الرسائل حدود الفياقه والبرق العام لنجدول هذه الرسائل إلى بنى طويل من السباب والشتم المقدعة، ومن ذلك رسالة أسعد خليل باغر (١٦) المؤرخة في ٢٧/ آذار/ ١٩٣٤، التي هاجم فيها القسطنطين الكرمل بشكل غير مبرر، ولم معرفة أن القسطنطين الكرمل كان ينشر الجرائد على صفحات الصحف والمجلات وينسب إليه الأغلاط ويشتري كثيرا أصلا هذا الهجوم الذي شته بلامنة الجرائد ناعما عن استدامه المعصوم عن الحفا كما يظهر من رسائلهم

ثانيا: الموضوعات الأدبية - النقدية

قلبه في القضايا الأدبية المحمّة التي تعرضها رسائل قسطلي الحمصي ومراسلاته مقفلة بالقصص النعوية، فبمضا كل يكفى بعل احذر الأب وأمله، وبعضها الآخر طرح على استحياء وعجل أراه في بعض القصور والمؤلفات

فمن الأول رسالة لعادل العصبي (١٨) مؤرخة في ١٧/ تموز/ ١٩٢٧، يقول فيها "أنا أعز مساهمة (تحقق) شوقي مع لجنة تكميمه وأندورا بالسباب والشتم، والدكتور هيكال، الدكتور هيكال الذي كتب تلك النعمة النعمة للجزء الأول من ديوان شوقي، هو نفسه، نعم هو بصبه بكتب القصور الطوال في دم أخلاق شاعر الأملق شوقي"

ومن الثاني رسالة لقسطلي الحمصي مؤرخة في ٤/ أيار/ ١٩٢٧، صنتها رأيه في الشعر المزدحم، يقول فيها "صنع لكم فصيدا عرّتها عن موشه وذك أبي رأيت في جرد الشلم وحط كثيرا من شباب المصليين وقد رسوا العربية بطلون كطلال المصريين في عريب شعراء العربيين شرا، وأند لا جهلون أن حلّ الطم العربي لو شرا - كما يفتلور - لما كل إلا خلطاً وديقا أو ركاكك وعبا وإن أكثرهم بل كلهم لم يعز، نعرىبا جيدا - هسلب في عريب قسطنطين وهذه لحداسها ولعلني أفتوها في إحدى صفت النعم، فقل لي إن كنت في طرركم مصليا أو مصليا بها"

ولم يخل بعض الرسائل من أراه بعديه بثلث حطها من الشرح والتوضيح، وتوجيهات آتية

فالقسم الأول لفنر الأحبار البريه ثم ينضم لمخلص حوائث الحكومة أو الحكومات السورية وما ينتظر منها أو ما يجد يلجأه إلى ما يتعلق بذلك من مسجونه أو قد أو تبلي مما يشهد به من لذة أدرة المرحبة، والثاني للمعالمات الوطنية أي ما يخلق في النور حب الوطن ومعرفة قدر الوطنية والتعلق باللعبة التي هي جلمع الوطنية، فلما كلفنا والحمد لله موحسون، وأما بهذا الوطن مستزكور، وأنتم معلوم أن السماء عليه عن اختلافنا ومنازل عتقا في بيتي حواشيها وكشف ما فيها وتحديد كبريتها، وتعيين ما فيها، وأما سور به هي حاجة إلى استنمق ترسها واستخراج معانيها وفتح عيونها ومسح وجهها ومعهذه بفصل نأمة ويلاري أخرى، والصيغة بلغها واتانها ي جنبها وديانها، وأحياء قديم صناعاتها وأسماء نرونها وكل تلك لا رسم إلا بالأيدي العفيلة والظوب المصلحة المسددة في حجة سور به الوطن العزيز، والتأملت مقالة اخلاقيه باقي على حسن ما مدح عند العرب من الاخلاق العفيلة وعلى حجت ما تشبه لنا من صفات الاخلاق العزبة، والرائع مقالة عليه في يوم من أيام الاسيوخ كالحسين مثلاً تسول ما يعيد العنسة ويحضر الحفلة كحمر ابيه بلاد مسورية وعبد اطينها وفراها وأنما في وساجها وطرفها وما إلى ذلك، أو بحث في الطب أو الهندسة أو غيره من العلوم العملية، والعاسس غريب حوائث الفلم، وقصائد رسائل الجهاب من بعيد المعلوم لا غرض نشاء على فائدهم أو يذير برده، وهذه الاعلانات التي أرى أنها اوج إلى معرفة ثمار ثلاثنا وغلات أرضنا مما إلى معرفة احوال الشائرين في ايرلندا أو في الصين أو ما قاله وزير مالية انكلتره، وفي معرفة عدد سبكي ثلاثنا وصناعاتها ومروغيا وطرفها أكسب لنا وأضرع من معرفة خريطة أوروبا كلها وجعل هذه، وإن كذبه سطر من صحاحين من الخطأ في العربية اشرف للسوري في أعين الأوربيين من تأليف كتاب بالانكلترية أو غيرها من اللغات الأجنبية وجعله ميادي الراعد من لعه، بل يعاد أهل الوطن عن معاونتك بعد هذا كله كنتم ولاشك من الحاضرين مثله وكفارة من الأحمريين مثله ومعنى، وأختم داعياً لكم بالتوفيق والسلامة

فطكتي الحمصي ٢٩/١٢/١٩٦١

الهوامش

- ١- إبراهيم اليانجي ١٨٤٧-١٩٠٦، عالم بالأدب واللغة، تولى إصدار عدد من المجلات وترك عدداً من المؤلفات في اللغة والأدب، ولد في

بيروت وانتقل للعربية والمريونية والمغربية، كان من النصارى الأول من كتب عصره، وأتقى كثيراً من الكلمات العربية لما حدث من المحرعة، بصم الشاعر الجديد تركه، وبم أكثر به جوبة الخدم واجتهد الرسم والنقش والحفر، وكبر رفته من شق قلبه عشرين يوماً على القلعة أي الشعر، وحل في القهوه ثم نقل رفته إلى بيروت من ترجمته في اعلام الزركلي، ص ٧٦-٨٧ ج ١

٢- نشر الحمصي هذه الرسائل تحت عنوان "من آثار البرجي" في ٦ أجزاء استمرت من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩١٨

٣- "خافي بيض - ١٨٧٤-١٩٤٩، مترجم عن الروسية، أول من اشتهر بكتابة العصة في فلسطين ولد في القسرة، عمل في التدريس ولذا عدة مدارس صغرى، أصدر مجلة الفنون المصرية بعون والمسنين بين عامي ١٩٠٨-١٩١٢، ثم أعادها بحيث سنة ١٩١٩، هرب بعد الفكة إلى عرس بيروت حيث توفي فيه، له مجموع من الكتب أكثر من ترجم عن الروسية، من ترجمته في اعلام الزركلي، ص ٣١٣ ج ٢

٤- جمع الكتب الأول حبيب ابن إبراهيم البرجي ونشر في مصر دون تاريخ، أما الكتاب الثاني فقد هي بنشره يوسف توما البستاني، وصدر عن مكتبة العرب بمصر عام ١٩٢٠

٥- دار الأوفور - بيروت

٦- دار المشرق ش.م.م - بيروت

٧- تجدد الإشارة إلى أن العدد الكلي للرسائل بلغ ٤٧٧ رسالة، منها ١١٢ منها بحث فصحاكي الحمصي، و ٣٦٥ رسالة بخط مكتوبة

٨- رسائل الحمصي الباقية هي بعض مسودات الرسائل التي تم برسلها، وقد تم ببين بعضها لك من أهميتها في بعده، كرسوه على البرجي

٩- "سببية هاشم - ١٨٨٠-١٩٤١، كنية وبحثه ولت في لبنان، ونبط مع بعض عشقه إلى مصر وتعلمت للتشيع إبراهيم اليانجي، أصدر مجلة شرق عام ١٩٠٦، وعرفت للمحمسرة في الجامعة المصرية سنة ١٩١٢-١٩١٣، تأليف مختصرات جمعته في كتاب القوية، بول بعض مدارس الأدب في سورية عام ١٩١٩، وسافر إلى تكيتي سنة ١٩٢١ فنشبت مجلة الشرق والغرب في سانيانغو سنة ١٩٢٣، وعادت إلى القهوه عام ١٩٢٤ وبايعت إصدار مجلة الشرق إلى أن توفيت من ترجمتها في اعلام الزركلي، ص ٢٤٠ ج ٥

١٠- "خليم حمص - ١٨٨٨-١٩٥٧، مثقلب له نعم كثير، ولد في لبنان وسافر إلى البرايل ثم عاد إلى بلده، شارك في تحرير جزيه المهذب، وابتوص دمشق بعد الحرب العالمية الأولى، توفي في بيروت له مجموع من المؤلفات من ترجمته في اعلام الزركلي، ص ٢٧٠ ج ٢

١١- "إبراهيم قصص - ١٩١٤-١٩٨١، شاعر من لبنان المهجر، ولد في سورية وهجر إلى البرايل عام

شارك في تحرير المخطوط، توفي في القاهرة، وله عدد من المؤلفات والأبحاث ونبول شعر كبير من ترجمته في اعلم الزركلي، ص ٢٠٠، ج ١

١٨- "عالم الحمصي" ١٩٠٨-١٩٧٧، مخطوب حمصي الإصح له دعم أكثره في المخطوطات، ولد في مرسين وسافر في صباه إلى القاهرة، عمل في معبته دار المعرف وتولى تحرير مجلته "كتاب"، سمي عسوا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر وتوفي بالقاهرة، له مؤلفات عديدة تتوزع بين المسرح والقصة والقصص والفكرات، من ترجمته في اعلم الزركلي، ص ٢٤٢، ج ٣

١٩- رسائل متبذلة، ص ٥٩-٦٠

٢٠- رسائل متبذلة، ٦٨-٦٩

٢١- لم نجد في كتاب التراجم المتبعة بين يدي علي كثره. وعلى شبكة الانترنت، أیه معلومات حول "مصباح طیار"؟

مر اجع البحث

- رسائل قسطي الحمصي المخطوطة والمودعة في مكتبته الشخصية في حارة بعلب

١- ادب حلب هو الآخر في القرون التسعة عشر، قسطي الحمصي، حبة مجبة الكلمة لثر انب وصراف، ١٩٦٨-١٩٦٩، مطبعة الصمد، حلب

٢- الاعلام، لمون تراجم لأشهر الرجل والنساء من العرب والمستعربين والمستعربين، جبر الدين الزركلي، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة ٢٠٠٢

٣- تمة الاعلام للزركلي، وفیات ١٣٩٦-١٤١٥هـ، ١٩٧٦-١٩٩٥، يليه المسردك (الأول والثاني)، محمد خير رمضان يومه دار ابن حزم - بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢

٤- رسائل متبذلة بين الشيخ إبراهيم البرجي وقسطي الحمصي، جمعها وحققها وقدم لها الأث كميل حسيمة اليسوعي، دار المشرق ش م، بيروت ١٩٨٨

٥- قسطي الحمصي شاعراً وباقداً، الدكتور محمد الوحي، دار الأنوار - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٩

١٩٢٥، ثم انتقل إلى الأرجنتين، اصدر عدداً من الصحف والمجلات في الأرجنتين، وبعثوه له أكثر من ٤٠ كتاب بالعربية والألمانية من ترجمته في تمة الاعلام، لمحمد خير رمضان يومه، ص ٧٧، ج ١

١٢- "حمصي إسكندر المظوف" ١٨٦٩-١٩٥٦، مورخ بحث من عصمه المجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع القومي بالقاهرة، ولد في لندن، وصنع عدداً من الكتب المدرسية وشرك في تحرير عدد من المجلات واصدر بعضه. وله عدد كبير من الكتب، وهو والد الشعراء الثلاثة فوزي وشفيق وريص من ترجمته في اعلم الزركلي، ص ١٠١، ج ٥

١٣- "محمد كرد علي" ١٨١٦-١٩٥٣، رئيس المجمع العلمي العربي بدمشق ومؤسسه، وصاحب مجلة المقتدر والمؤلفات الكثيره من ترجمته المصولة في اعلم الزركلي، ص ٢٠٢، ج ٦

١٤- شعر مقدمه عبد الله يورقي حلاق للصبغة الثانية من الكتاب، التي اصطب مجله، للكلية لقراب وصرافها - ١٩٦٩/١٩٦٩، مطبعة الصمد - حلب

١٥- "فارس الفوري" ١٨٧٣-١٩٦٢، من رجالات الصبغة والأدب في سورية، اصطب بيتاً عن دمشق إلى مجلس "المبوساني" اللبستاني عام ١٩١٢، ثم اُعترف المحطة، انتخب عضواً في المجمع العلمي العربي عام ١٩١٩، بقي عدة مرات، وعين أكثر من مرة رئيساً لمجلس النواب السوري، كك مثل سورية في منصة الأمم المتحدة مرات، وبوفاي في دمشق، له بعض الكتب المقتوبة وبعض الأشر من ترجمته في اعلم الزركلي، ص ١٢٨، ج ٥

١٦- أمستقمن القرطبي ١٨٤٦-١٩٤٧، هو بطرس يوسف عواد، عالم بالأدب وعصر. اب المروية وفلسفه، وأر بجه، ولد في بغداد، أقام عدداً من الكتب القديمة والحديثة، كز من اعصبه مجمع المشرقية، الألماني والمجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع القومي بمصر، له عدد كبير من المؤلفات، توفي في بغداد، ولم يترك يومه ثوبه الزحمي من ترجمته في اعلم الزركلي، ص ٢٥، ج ٢

١٧- "اسعد خليل داغر" ١٩٣٥، ادب لسقي، صل في الشنويين، ثم انتقل إلى مصر حيث



ملحق (١): أهم الرسائل الألفية المكتشفة

الرسائل	المرسل
---------	--------

٤	من اليمن قصص
١	من مرجئوث
١٣	من عبد الله مرأش
١	من حليم إبراهيم
١	من فخري البروسي
٤	من جرجي وصموديل بني
١٤	من هنزل العسيران
٥	من اسمع النشاشيبي
١٣	من محمد كرد علي
٤	من هياوي دي بطاري
٣	من فارس الفوري

٢١	من جبران الخناس
٤١	من إبراهيم اليارجي
٢	من حبيب التزجي
١٢	من حبيب الزويت
٧	من عبد الجليل روق الله الواسي ورفائيل بطي
٤	من المجمع العلمي العربي بدمشق "المعري"
٢٢	من عملي إسكندر المعلوم
٧	من لبيبة هاشم
٤	من ماري بني
٦	من حنايل بينن
٩	من اسعد خليل داغر

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

مر. بسندت لعلل وندن نور قلند من بعض علم
تبه و رانه خانه دل سال بهم بهانی اردو مسرتی
ویداد بران تبه دی اسم لی که تبه رانج - رانج
لی که رانج و کوی - رانج رانج - رانج رانج
- رانج - رانج - رانج - رانج

ثم من بر رانج رانج - رانج - رانج - رانج
رانج رانج - رانج رانج - رانج رانج

رانج رانج - رانج رانج - رانج رانج
رانج رانج - رانج رانج - رانج رانج

نمودج: رسالة من لسانكي لخصمي، أُرُكَّت في 9 ذو 1332

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

١٣٩٠ هـ - ١٣٩١ هـ

مر. بسندت لعلل وندن نور قلند من بعض علم
تبه و رانه خانه دل سال بهم بهانی اردو مسرتی
ویداد بران تبه دی اسم لی که تبه رانج - رانج
لی که رانج و کوی - رانج رانج - رانج رانج
- رانج - رانج - رانج - رانج

نمودج: رسالة من لسانكي لخصمي، أُرُكَّت في 13 ذو 1332

نمودج: رسالة من لسانكي لخصمي، أُرُكَّت في 13 ذو 1332

في جسد انهم لم ينجحوا في ذلك. هو موثر ودرست التي رأت في
جسد "شام" وطلب تير. "شام" مسجون، وفي كسر "الفرسوة"
بعضون كالطبيب عنه. بين في مذهب "شام" "الفرسي" في ذلك. وانهم لم
يتمكنوا من هذا. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
او في ذلك. وعين. واه. ثم لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. ولم ينجحوا
او في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.

الفرسوة من شام. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.
لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك. لم ينجحوا في ذلك.

المودعة: جزء من رسالة لقسطنطين القسطنطيني موجهة إلى جبريل القسطنطيني الإسكندراني، أُرسلت في ١٤ أيار

وولت ويتمان.. الشاعر الإنسان (١٨١٩ - ١٨٩٢)

رعسان رحب إبراهيم *

في القرن الثامن عشر بدأ "وولت ويتمان" بكتشف العالم في وقت كانت الحكومة الملكية الإنكليزية ترخي كفيها التي قبضت على المستعمرات الأمريكية التي تحولت إلى دولة مستقلة وانتخبت "جيفرسون" كاتب البيان الثوري للاستقلال رئيساً لها. في هذا الوقت علق الأمريكيون آمالاً كبيرة على المثل التي أعلنها "جيفرسون" والتي لم تستطع أن تغفل من السعي لعبادة الدولار يوماً بعد يوم في الجمهورية الأمريكية البرجوازية. مما جعلها منذ نشأتها بلد الاسترقاق المشروع للزنج.

لقد عمل "ويتمان" بالإضافة إلى مساعدة والده، نجاراً، وأصبح برويتارياً حقيقياً. لكن والده الذي كان يعمل في مشاريع البناء الصغيرة ويحلم بأن يصبح رجل أعمال مشهوراً، توفي، بعد أن أوردته حب الحرية والإنسان بالإضافة إلى أمه التي أخذ عنها أيضاً رقة الروح والاستعداد للتطرق بالأمس تلقاً عبقاً...

حيث بدأت الحلافت بتلور بوبه وبين المياميين المحافظين لقد نشأت في هذه الفترة وسادت في الولايات المتحدة برعات منوعه ومنعزعة أحسباً فاعتنى النجار وحسنت مصنع جنينه وكسب اصحاب الجوك بعضاً من ابداء وهي الوقت بصره فصر مالكو الرقيق في الولايات المتحدة عباد ان يحلوا المساحة لا بل انهم معوا في عتواهم اكثر من ذي قبل واعاقو تطور القوى المنتجة في البلاد. وذلك بالتوسع المستمر للسلطان التي يستخدم فيها الرقيق حيث كل يتقلب العاء تلك المصنعة الاسفوه للزئاميين و"نيوانجلد" و"نيويورك" و"اوهايو" و"مسيلفتيا" إلا ان المور بر عين والحرقيين والعمل كقوا اكثر الناس ثباً في التصلب ضد اللرق وهم

لقد احب ويتمان التجوال في شوارع "بروكلين" و"نيويورك" ولاحظ حياة مواطنيه ونوب الكثير من الانحط في مذكراته وهو لا يزال يعيش في جو الأفكار المحيية للحرية ويستخدم الكلمة في النضال ضد اللرق وما يساوي ذلك في أهمية هو أن قلب الشاعر كل يوماً معماً بالحب الرقيق للبشر وللمواطنيه ولكن في بلاده ولم يكن ذلك مجرد إنسانيه شعريه أنا

لقد كتب "ويتمان" معالاب للصحف بين العبيد والأحرى ولكن هذه المقالات كفت سباً اسبياً في عدم استعززه لفترة طويلة في العمل

* بحث في سورة.

بحم الإنساني ليس شيئاً فهما كل لون جلده فهو
تاج الحليف ولا يجوز الإنجاز به كانه شيء من
الأشياء وقد يزر ذلك في أصناف الحديد من الأديان
الذي شطروا "ويمان" الاراء مثل "جيمس لودويل"
و"بريغت" و"امزسور" وحسي "ابو دولسوي" بعد
لاحظ هذا الأمر وكتب "الى الاله العظيم بشأ حين
يكون هناك بقضه عظيمه في الاخلاق"

في التمتع لأعمال الشاعر "ويمان" بعد في
بعضها الاستعداد الجليل لصورة الإنسان المعنوية لا
بل فيه حد البناء الإقناعي من الكف المعنوي كما بدا
ذلك في قصيدته "بني القبل" وقصيدته جريج بدا
دار الأصفاء "حيث فلان بين "يسوع" عندما أصيب
بالجراح في دار أصفاءه وبين التمليل "الاستقاء"
الذين يساعدون بالفعل ملكي الرقيق بري
"الأصفاء"

يقول ويمنل في ماضي الرمال حين تنق أو
كل على الإله لجيميل يسوع أن ينهي عمله على
الأرض مضي ابدك "يهودا" وباع الشاك الإله واحد
لقاه جسده كراه

هذا ولم يدورف رعوه الشاعر للتورة على
الولايات المتحدة بل انه تبنى الانفصاليات الثورية في
أوروبا ضد الملوك والبلاء والصنوعة أولئك الذين
يسرقون لاجور الفقراء فكتب قصيدته المشهورة "تدبر
الحرية" حيث يقول فيها:

"ما من قدر قبيل في سبيل الحرية إلا ينهي بدور
الحرية لتفتح بدورها بداراً أحدها الربح ويعبد أو
تسرق ثاقبه وبهذه الأسطر والنلوج أيتها الحرية
ليمنل منك الأحرار فاني لن أمان أبداً"

لف مفهوم الشاعر القيمة الكاملة للأشكال الجميلة
لكثير القول في أوروبا كأعمال "تسكيد" وكتابات
"بلزوب" و"عزبه" وغيرهم

لقد وجدت واقعية "ويمان" بتعبيرها الكامل في
أصحه عمليها "أوراق العشب" و"أغنية بصي"
هليلج التي تبحث عنها الشاعر هي بلاد الرق
والعزبه العظمه لأصحاب المزارع وألئك فيه من
الطبيعيين ان يتحدث الشاعر بحب عميق للرجال
والنساء الذين يمشون في سحر الزرع حتى ليحال
الشاعر نفسه الذي يعاني

"ما الرقيق الشطروا" اجزع من عصر الكلاب،
محبه فاني وباني بشار على قلقتناصه تدب معمة
بندهم وأنا شئت بفتياح ودمي يتضر من جلدي
الملوث بالطين اما لا أسأل الجريج كيف بشر فانا
بصي أصبح الجريج"

هذا ولم يكن "ويمان" الوحيد الذي كتب عن
أهوال الرق وحسرة مفوضتها في أمريكا لكنه كل
الصوت الإنساني الأقوى شطراً بقدر إلى بطولات
المكافحين في سبيل إله الرق عندما شئت حركه

للطيفة التي أصبى معها الشاعر معظم أوقاته
واستمع إلى قصصهم ومعتقداتهم حيث نجد تلك
أصحاء من حلال قصيدته "أغنية الطريق
المفتوح"

ما الذي اتبناه هكذا فجأة مع القرباء؟
مع المائت وأنا لجئنا إلى جانبك على مظهر
ومع صياد السمك الذي يسحب شباكك قارب
الشاطئ

وأن امر به واتلف؟
ما الذي يحملي على تفكير وُد الرجال والنساء
ويحملهم على تفكير وذي؟

إن تحدد الإنساني وإقامه لأديبنا اطفه جعلت
"ويمان" يتبع أي شيء في سبيل تلك حيث أهد
أصالح الجيش الأمريكي في المكسيك واز أن
يسوع نفسه ولغته في مواطنه سوف يحلون
بعد استيلائهم على الأراضي المكسيكية شكلاً
لبنز البأ لتحكم وسيحزرون الشعب من الاعمال
لكنه صدم عندما سمع استيراد الرقيق من بلدان
أمريكا الجنوبية للعمل في الولايات المتحدة التي
توقع "ويمان" قبل الحرب الأهلية حوالي الخمس
عشر منه يهاجر في اليوم الذي يهب فيه آلاف
الغريب البنييه في كافة أنحاء الولايات المتحدة
لكنكسح ملكي الرقيق كما يكتسح ماء المحيط
الممتد مجزى جدول ماء صعب في سبيل إقامة
"الإنسان" الذي كان يحلم به الشاعر وهو الإنسان
الديمقراطي، الممتد، الطيب الخلق، الإنسان
الذي يطلب بالمساواة للجميع ولا يهتد عطفه
التكالب على تملكه الأشياء وتغير مجموعته
الفسخية "أوراق العشب" عن شعاعه روح
الشاعر حيث يقول

أنا شاعر الجسد وأنا شاعر الروح
مسررات النجوم ممي وعذبات الجمجم ممي
أطعم بالأولى نفسي وأنتهيها
وأنترجم الأخرى إلى لسان جود

ولم يدورف الأمر بعد هذا بل انه اعتبر نفسه
"شاعر المساواة حيث يحول "كم" فهوارة للجميع
كذلك المساواة فهي سور طبيعي للجميع انها
للأطفال والحكماء وللعمل والمزارع "وبعدا
تجنى شخصيّة ذلك الإنسان الجائع إلى الحياة
الذي يريد ان يعرف المزيد عن العالم فليجعه في
تووعها غير المحسود عزبه عليه وما أيقه في
مذكر "بنيه الأجيال" من مذكر
عن ذلك "أنا شاعر الجمعة أقول إلى الارض
ليست مدي والإعمال ليس شيئاً فالأشياء المربية
كلها حقيقة

إلى النضال التحرري الثوري في أوروبا من وجهة
نظر نيمفوطية مكنت الأفكار الاشتراكية الطوباوية
جزءاً من طرده إلى العالم الذي لا حدود له ولا
حدود لامتلاكه ولجمالته حيث سهر للإنسان فيه
مفرقت الحياة الحرة للكريمه
"المجد للكون الذي لا عرق له للحياة وللروح
والأشياء وللحب المحب"

التحرير القومي عينيه على عظمة قضية الشعب
وتعدت إلى أعماق روحه استيقظت قواه الشعرية
وأصبح يرى الأشياء في ضوء مختلف الإعمال
وعمله وسدائفه وحبه وطبيعته هتفت الحياة عبر
مناخية إلى شعوره كالسيل الربيعي.

كأن "وينسلي" شاعرًا نيمفوطياً ثورياً صد
ماتكي الرقيق قبل الحرب الأهلية وبمدها وقد نظر

روديارد كيبلنغ دراسة في حياته وأدبه

محمد إبراهيم الصدي بالله *

ولد روديارد كيبلنغ في بومباي عام ١٨٦٥. كان والده معلماً في المعهد الذي افتتحته الإمبراطورية البريطانية لتعليم صنّاعة القماش والتحت في أواخر القرن التاسع عشر. لم يتزوج والده جون لوكوود كيبلنغ حتى عام ١٨٦٤ وذلك لسوء حالته المالية. الخبرة التي يتمتع بها جون لوكوود كيبلنغ في العمل الفني توصف بأنه

في مقابلة الحاكم العام فهو السدي يوجد الشعيرات للدربر (١) الذي أعلن فيه تعصب الملكة فكتوريا إمبراطورة للبلاد، وهو الذي صمم عرقه على الطراز الهندي لقصر الملكة في لومبورن. أما روديارد فقد ظل قريباً من والده وحظ حياته على منوال والده، وحول الموضوعات نفسها.

ذهب روديارد إلى انكلترا وهو في السادسة للدراسة هناك، وكانت هذه العادة متبعة عند الأتجنلو هنود في ذلك الوقت أن يرسلوا أولادهم للدراسة في بريطانيا.

يصف هذه المدرسة في سيرته بأنها مدرسة "الزمره" قاصداً بهذا الزمره العسكرية "٧٥% من ولد حُرَج انكلترا وأبيل بأن يلتحق بالجيش مع والده". يشبه عن نصي، ص٢٦، وهي مقالة له بعنوان "المدرسة الإنجليزية" قال "هكذا من تخرج منها ذهب إلى بويرلان، وروولاند، والهد وبورما وغرض وهويع كونغ، علق هناك ومات سيذا وصابطاً" (حكايات الأرض والبحر، ص٥٦٢)

في سن السابعة عشرة رجع كيبلنغ إلى الهند ليحضر مع أبيه وشقيقه، وشكل الأربعة مجموعة أطلق على حبها الرباعي العائلي، ووصل تعلمهم إلى حد أنهم شلوكا كيبلنغ في كلبه امين العمل

كل لو الذنه هناك شقيقت تجمعها بهن اواصر المحنة، لكنها لم ترسله ليعيش جوارهن، بل اقام مع جمع من العباء الذين اسلوا معملته لانه كل صعبا ومشاكسا وعطليا في الوقت ذاته، هكذا امسى طفولته مع انفس كرههم واسلوا معملته، لكنه لم يشك لأبويه أو لأي من اقاربه هذا ابتلع المروءة بكاملها، لدرجه يمكن أن يسميه أهدنا إما روافقا، أو منحوساً أو مكفراً، وكل هذا دلالة في سيرته الذاتية ذهب روديارد إلى المدرسة العامة (هي ويستورد هوأ في ديجون) والتي تحث عنها في كتابه "متوكي وشركاؤه"

الصحفي وعمل صحفياً أيضاً في إحدى الصحف المحلية، وقد تحدث مره عن رغبته تحريرها الرق فافلا خلال ثلاث سنوات تقريباً هرب منه" ولا حلجه للقول لاحقا كم نرس لس هذا الواسط.

انتمى في الحياة المهنية كصحفي تونده مسجرتة لتعطيه الحفلات الأميرية، وانتشار الكوليرا، وافتتاح الجسور، ومطبخه محكم للطلاق والجانب وجاء هذا تمساحت التفتير فحدا للطبعة الحاكمة الانجلو هندية بهول كيلينغ في حديث له في ناد بحري عام ١٩٠٨ "قد ينشر حدنا إلى الآن بلول مهمة توكل اليه، بقصه لي قدغسي بين اسن مكبوئين من ذوي الشاير - الهوس - الصم - حيث يطلب من هؤلاء الشاير العيش تحت السلطة والتصرف تبعاً للأوامر

لنجاح الاجتماعي الذي حففته عائلته كيلينغ كان مهماً قلاماً والأخت طلبتهما اليه وكتبهما كتاباً تدعى على النورم لاذة اعمال نواسية حاصه او لمصور وجانب المتاء، او حفلات الرقص والمسابقات الأدبية كافة انواعها فلعقله كانت الأسرة المصنوعة المسئلة للثقافة الحاكمة في الهند ومن المفرد فهم هذا النور لأنه عند معلم الاعمال المبكرة لكيلينغ فهو لم يكن من الرمزه الصكري به الأر سطر طية، لا يطعننها ولا طباعها، وبما كل شاعر ها بلوراته

بدا كيلينغ بدخل قصته وقصصه في اعده ورواي الصحيفه التي يعمل هي وقد جمعت هذه القصائد لاحقا ونشرت في الهند تحت عناوين انجلو - هندية حبيبه "قصائد غنائية محلية" و"قصص سيمله من الهمساف"، وقد شكل هذه الاعمال الآخرة الأولى من سيز به الأدبية صمم مكتبته "المحسوط الحنديه الهندية" ليرها المصارف في هذه الموسمه المشاه حديثاً

تعرّف الأدباء في انكتر على كيلينغ كطهرة جديده، وكل رفقها لا يتجاوز عمره الخمسة والعشرين، قد اوجد نمطاً جديداً من الأدب، وفكره جديده للكتاب تنسب والكتب الانجليزي الذي اكتشف لنوه مهنة الأمير بالية

يتميز عمل كيلينغ المبكر بالمعز به والعلقيه في اسلوبه الذي كل ر حيداً وامر يكاً أكثر مما هو انجليزي في قصصه عن سيمله Simla مسن بها كثيراً للكتاب الغربيين، وقصصه عن المعامره مدني بها لرب هارت ومرك دوبي قرا كثيراً من الأدب الأمريكي في المترعه، واجبه حديثاً هرع وفكاهة الأمريكي ومكنا غميه هذه المرحله بالهجوم المعاكس للأمريكي، لأن ما تعلمه كيلينغ من نوب من هور حلاقي للأمريكي حنر الأب من الجانب الذي لا يزال حتى ذلك الوقت بعيداً

في عام ١٨٩٠ رجع كيلينغ إلى انكلترا (عن طريق أمريكا، حيث تعرف هناك على مارك توين الذي اعتبره والده الفني) ووجد نفسه مشهوراً هدرت صحيفه التايمز مقالاً افتتاحياً عن عمله، وعطير - واسطه "للموه الذي حففت" في مجلة لينكوب، كما نشر مجلة سكوب اوبرير هدر لصاحبها هينلي سكوب "اغنيه شعبيه للثكنات، التي جعلت أحد أصدقاء الأب في دنبر بهول لطلاب، "ها نجدون كلاً هدا ها الإناب احبر" ملوفاً بالنسخه هوو رانه ومصوراً بها ككي الأستاذة محمصين، وكذلك اصناف الأدباء من الأساتدة - امثال امند غوسيه، واسرو لاند، وشيراز وبيلي الجمين هدا كثر هويا بين العدة الانجليز والعد الأمريكي على السواء في مطلع مسجتيه القرن التاسع عشر هفت كتب لانكلادو هيزر عام ١٨٧٩، جاعلاً من كيلينغ "الأعظم من بين كل الشراة الانجليزية اليوم، والأعظم بين من سبقه في العط الفكري الذي نساها" أما نفسه لانجليز فهو بطلها رمزه وشعرها، وكل ما نسب (كيلينغ الإرث الهندي، تحرير روجر لانسل عرب، ص ١٧٢) كك كتب بليو في هاو بار في مجلة Mc Clure في دبر ١٨٩٧، مبدحاً كيلينغ بأنه "شاعر البلاد لانكلترا العظمى الذي لا يمح كرمه لاي ريب وره (نفس المستر، ص ١٩٢)، وكتب موحراً شاولي ألبورت نوروي، في انلانك سوثلي، "هذه البوره الجميله من الأسالة الانجليزية المسمره، وهذا التعبير غير المنقطع عن الشخصيه الانجليزية من حياتها، من شوهر إلى روبرت كيلينغ، لا نفساً بل رايحه الفكرى والأخلاقي ناي عري امر" (نفس المستر ص ١٩٥)

لكن حصل الأبناء تجاهه مر على ما بدا يراجع، قد كتب هنري جيمس لصديقه له بناميه عند ميلاده ١٨٩٧ بأنه كل يعتقد ان موهه كيلينغ عظيمة لدرجة شيطانيته، وبب أنه كاتب غيبه هو ما يبقى مستغله كبيراً، لكنه حبر لحيه في بي شره ثم يستنحم كيلينغ إلا الجزء القليل من الحولة ما من شيء حصارى يمكن ان يحفظ القوه وحب الوطن"، جيمس فكر مره بأن كيلينغ مصير في يوم ما لراك الانجليز، لكن هدا لم يدم طويلاً حيث هدر جيمس صلاته كيلينغ وعمله بعد عام ١٩٠٠

في عام ١٨٩٩ بدت ذات الفعل تنو على كيلينغ، هدر هاجم القدر روبرت بوشيل عام ١٨٩٩ كيلينغ لأنه اعطى صوماً "للأمير بقيه المجره" التي اصبت إلى تراجع حب الإنسانية وحيثها لغالبية جسرال غوردن (٢)، والمفهوم العام للمسيحية والعص و"شعر لثابت الذي حلفه الحرب البوريه (في جنوب افريقيا)، والتي كانت نعتي لانجليز كما نفسي هتسم لأمريك لافا، وصح اللير اليب من صوره لفكر في حصل مع كيلينغ

"المحافظ"، الثمن الذي تقاضاه على صعود الفكر
رغمه جمهوره الطبعي من الكتّاب، وأجبر على
التحالف اجتماعياً وسياسياً مع كل ما هو يابئ وميت
في الحياة الإنجليزية ومع أن عمله بين عامي
١٩١٨-١٩٢٠ كل مريضاً ومعداً، ومبعداً من
الناحية النفسية، إلا أنه كل ياهباً على صعود
المصمون لكثير من لذي كتبه قبل عام ١٩١٤

أما الثمن الذي دفعه كيلينغ على الصعود العتي
كان كارتياً، فقد كتب رواية واحدة فقط بالسرد
الطويل تحدث عن العلاقات النحسنة وعن مشكله
اخلاقية حسيمة في صميمها، استلهم فيها شخصيات
متطورة طوراً كاملاً الرواية هي "الصوم الذي
جئت"، وهي بكل بساطة رواية سيئة، بها مجزب
للزمر الأرملة مهينين ريشين من مهام الروائي -
نصير بعه كيطل، ونصير أمراه شاطره العنب
هاتين الميسلت (أناهب باقندار -ي- إنش لوراس
على سبل المثال في "بناهب وعشق") بيت ضلل
ههما كيلينغ ضلاً ربعا، ان يحب البطل بيك هلدن
او يتعاطف معه بقدر ما تنطليه الرواية يمسو أمرا
مستحبالا

ومع كيلينغ القساء في مواقفه، سواء في
المطبخ ام في غرفة الاستقبال، ولأنه فعل هذا
"قالوا له اني ضمن كل شيء، دمتبه فصصه عن
الأطفال مختبر بادره عده" كسر كيلينغ بحالف الأدب
مع النساء، كما كسر بحالفه الآخر مع الطبيعة
الرومانسية المحسوسة هذه المتعاطف كانت على
الرمم اعراضيه ونطقه لكنها ظلت صممة وأصغر
الأدب عما يجنوا كاتبا كبيرا يساق قسبة الزمرة
المسكرة

بعد رونه واسوره في بريطانيا حسب فكرة
العصب والحدوي والعادية للتراث الإنجليزي في
الفن، ويمكن القول أنه كثرات سائد حل محلّه
الإسراف الجمالي واليزلي لكن صروب العنوة
القله لم تحب بالملطلي وطلت إحدى مصادر القوة
لديه، شعوره يمكن وصفه بأنه تعبير عن طرق الطعنة
المسيطره، فك الشرق المأزوف عده، طلب عرائنه
الراحة تيز الحبرات المعشيرة بجمهوره وتجميعهم به
بحره ومعناه روايه، تلك هي خيرات المصنولين،
والعرب، والنبطه، وأبست حبرات الصصف، كب في
حالات الشرق العذبة هذه الحبرات هي الشعر
الجماهري - للزمره، الفكره - الإنازه الى الكتّاب
المقتنن، والتجميعت التكتسيبه التي تعيد المعنى
وقلح علف النياح ههذه هو الشعر الدارج حلالها
لفصاف معاصريه أمثال - من اليون، وهادري،
وهر وب بونفد

بصف كيلينغ في بعض قصصه الزيف
الإنجليزي المعاصر من وجهه نظر الطبقه المالكة
فالنظرة الى انكلترا في قصة "طفل الأرغال" على

كيلينغ كان الفصل لذي الجينز والحريره،
والعكس صحيح فقد كان يروو ثوادي الجيش
والشربيه، مصكرتها، وموتيتها ونصحتها على
الدوام، واصطحب مره في رحلة بتعبه حزبية -
الشرف الذي لم يعط لأي من الكتف الذين
عاصروه، وهذا يقسم نيلاً واصحا على دوره
الجلي كتشاعر للزمره الأرسو - عسكريه، النور
الذين حمل معه شخصيه الكتّاب الذي يكتب
للجود

ولكي يتابع قصة حياته، فقد نروو من
أمر يكية، شعفه صديق موفله، واسفر أدبية
في هر موبت، أعجب كيلينغ بالأمريكيين
والإنسز الذين والكتبيين (الخ) أكثر مما أعجب
بالإنجليز، رجما بعد تلك التي انكلترا واعلمها في
منزل ربي قديم في بلهم، وبهذا تراجع كيلينغ
برجما مباعاً - عن الأميرطوريه وعن أمريكا
- وربما أحفر ههه لهذا السبب

أمسى كيلينغ شغافته لسفوف عتيده في
جنوب أفريقيا، وأصبح المروج فيه الرسمي
للجنوب البريطاني في الحرب البويريه، وبذلك
هذه جمهوره الأدبي واليزلي عمل مرأسلا
للحرب، وكتب العذابه كتب على سبل المثال،
الأعنيه المهندي البريطاني، ووضع ألتها اثر
سوليف، واتحلب ٢٥٠٠٠ ألف جيه ريجا
للجود الشغلي اليزليين يمكن روبيه راحل
عائله، فقد استنكرت السيده بيرن جوير العرب،
ورقص مره، زهيف كيلينغ، كما رصت
الاحتفال بالنصر الذي حقه البريطانيون، وأمس
كيلينغ أيضا رعا الحلف البحتري هربا من المكان
الذي يسكنه، وبني قاعدة للتدريب، ومركرا
للتدريب على البعجه كل مقعنا بلانجلورا
بحاجه الى الاستعداد للحرب، كما كل مقعنا
صديقه بادرين - باول من قبل، موسمن بوي
سكوتس Boy Scouts، المنظمة التي كتب
لأجله كيلينغ قصصه

في الحرب العالمية الأولى كان كيلينغ مره
أخرى مر وحا للذغاية البريطانيه، وأصبح رمز
الأدب الذي يحكم العسكر، صدر له البشرون
طيهه لأعلاه حصصه بالقوات المبلحه "للمقاتلين
في الحناني بعد انتهاء الحرب عمل في
"مقصيه مغار الحرب" وكتب السارح الرسمي
للحزب الإنرلندي الذي خدم وروي جه ابنه في
عام ١٩١٩ راجع ب عن اليوب ملك شعره هلالا
لم يعد احد يقرأ الكليلج ولا جد حتى من يحمل
موقفا سلبيا سه

دفع كيلينغ ثمن محاولته قيادة فنوره في
الأدب الإنجليزي، واعادة سنك مهنة الكتّاب،
واعاده تنظيم التحالفت ثقافيه معه لقب بالأنيب

نعتنه إلى ويستمنستر أبي، ظم يكن أي منهم شاعراً أو روائياً مهماً — سُمِلَ ريسن الورز، e، والأميرال، والجنرال، ومدير الكلية هذ كرمه للحكماء، ويده الكتاب، ويضي للسؤال هل لا يزال "لشرق شرق والغرب غرب ولا يمكن أن يلتقيا" (٣)

المراجع

١. **كارينغتون، ميس**، إي. حياة روينارد، كينلغ، نيويورك ١٩٥٦
٢. **جوزيف كارينغتون، الاقتاد**، نيويورك ١٩٢٥
٣. **هويكنز، كيرسون، روينارد كينلغ، التقويم الأدبي**، نيويورك ١٩١٥
٤. **كينلغ روينارد، الأصيل الكامله**، نيويورك ١٩٤١
٥. **كينلغ روينارد، ليهة كينلغ**، نيويورك ١٩٣٥
٦. **كينلغ روينارد، قصص أير واليهرة لندن** ١٩٨١
٧. **كينلغ روينارد، شيء عن نفسي، جازن ستي**، نيويورك ١٩٣٦
٨. **كينلغ روينارد، ستوكي وشركاه، لندن**، ١٩٦٧
٩. **ماسون غرايب، كينلغ الطليقة والظل والنسر**، نيويورك ١٩٧٥

الهوامش

١. احتفل بقم بمناسبة نصيب ملكه برصبي
٢. قائد عسكري ١٨٨٥-١٨٨٥، شارك في حرب القرم، وقد القوات الإنجليزية في حصاره للخر صوم حيث قتل هذ
٣. معونه مشهورة لورديورد كينلغ وهي تسهر الاستعلاء الثقافي والفكري لهذا الكاتب

سبيل المثال نظرة ذهبية، فهي حدائق من الورود والطواويس البيضاء و"شلال أنابيب القديمة غير الحصرة الإنجليزية الزاهية، الحصرة لداقة الوحيدة في هذا العالم". فالاستعداد التي وجهت له كانت منصبة لأنه لم يكن إنجليزياً بهذا النمط من الكتابة. قد أشار إلى جماليات الريف الإنجليزي بشكل صريح أو سجع — كانها ممتلكات وأمنيات للطيفه الحاكمة — كتب وكافه سلاح و امر يكي ولهم مصالعه ان يكون هنري جينس الموصف الآخر لمشارل الربيع الإنجليزي في الوقت ذاته ويقدم كينلغ إنكلترا على انها بغيرطورة تستغل، وهر يمه ديمه نهج

الأميراطورية لا يقصد بها المناطق الاستعمارية، انما السلطة الامبراطورية نفسها فالمسؤول الذي يبعه لدى كينلغ نمسب للثروة والرفاه، الرعيه والهشاشه كما في اللهه التي يصور ههه هذه المسؤول احتفاً بصيره وحلوة ونسمة كما وكافها ستاكل، تجذ هت هي "المسكن الإنجليزي"، بجدها حقاً منافع جده، تنصب مرداهه كافيها الجمهره، كما نجد ههه في قصة "هم" كينلغ يبالغ في هذا الوصف لدرجة يصعب التعامل مع معاني الجاده، لكن الكريكتير الشفهي يهي عده صانفاً لإنكلترا في إطار هذه المسؤل كانت تستبته بكمكه عيد الميلاد، او مجموعة من المجوهرات الملكية هذ كانت محطه بمسروقات النكور

فصص كينلغ الأجرة فيها بعض معاني القوة للعيلة الأرغوية، قد تعلم نر بيجيا على مسؤل المثال، كيف يقدم مصورا للأثريه، وانواع القوه عند الإنلث، والتي كانت بعده عهه شكلها المبني. هذ التطور يواصل بعد الحرب رسا بجاده بهذا الاتجاه كل في قصه "المنسقي" وبشكل أكثر وضوحاً في "المسؤل الأسية" ١٩٢٤، حيث يصت جل اهتمامه وفوه حثكه في المراده، والأرجال حانعون كما رجال هنري أو لوراقون.

تذكر كينلغ للأدب الإنجليزي قبل وفاته عام ١٩٣٦، وهذا واضح من التماثية اللذين حملوا

النصااص.. والنص المفتوح العابر للأنواع

جعفر العقيلي *

تكتسب كتابات الشاعر عر الدين المناصرة حول قصيدة النثر واشكالياتها أهمية خاصة، تتبع من كونه جرب كتابه هذا الجنس الأدبي منذ منتصف الستينيات، حيث نشر في العام ١٩٦٩ قصيدته النثرية الشهيرة "مذكرات البحر الميت"، كما أصدر مجموعة بعنوان "كتباتنا" في العام ١٩٨٣ تتضمن قصائد نثر ولكن يبدو أنه ظل قلقاً تجاه هذا الجنس الأدبي، حتى أطلق عليه وصفاً نعرده به، وهو "قصيدة النثر جنس كتابي خنثى"، في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه، والذي أعقبه وصف آخر هو "نص مفتوح عابر للأنواع" تضمنه كتابه "اشكاليات قصيدة النثر" الذي صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

والكتاب - كما يصفه د. محمد ناصر الخوالدة في ما كتبه على الغلاف الأخير - هو "الأهم في مجلته حتى الآن في الوطن العربي كله" أنه كتاب للخلاف والاختلاف، فقد روج المناصرة لمفروعة قصيدة النثر بدياء ودهاء، وبذات الطروحات (الجنس الأدبي المستكمل) تلقى تجاوباً من النقاد العرب منذ عام ١٩٩٧ حتى أنه يمكن مقارنة كتاب المناصرة الأخير بكتيب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر - ١٩٦٢) وكتيب أنونيس (زمن الشعر ١٩٧٢) من حيث الفاعلية فقط، وبعيداً عن أساليب الجمود والإنكسار*.

أضف إلى ذلك، وعلاقته مجلة "الرائد" بقصيدة النثر، ومناهة بوقفة مع أحمد بزرز في كتابه "قصيدة النثر العربية".

ويشتمل هذا الفصل أيضاً على أكثر وسجالاً متعلقه بقصيدة النثر شارك فيها محمود درويش، شربل داغر، جودت قنبر الدين، عبد المعطي حجازي، سعيد القاسم، عباس بيضون، عذرة وأزن، د. يسلم فلولوس، بالإضافة إلى المناصرة بصفه

ويخصص المناصرة الفصل الأول لبحث اشكاليات التسمية والتجديس والتأريخ لقصيدة النثر، متتبهاً كتاب "مسوران يونس" الشهير "قصيدة النثر"، من بونليز إلى ريفنا" ١٩٥٩، وتطيراب أنونيس وأنسي الحاج الغدبه، ثم للنبر هي النثر والشعر وعصيه النثر، موزراً بنطير بول شاول هي التماثيلات والتسجييف حول

حسين البغوثي، وفاء الصراي، مفلوحي التميمي،
رائة نزال، عبادة الشافعي، عبيدة وازن، أحمد
الشهري و خليل صويلح

وهذه النصوص المختارة، تمثل الأطر العام
 لفنونه الشعرية في الثلاثين سنة الأخيرة، تمثيلاً صادقاً،
 فهي توضح الخطوط الرئيسية في الأساليب الشعرية
 المتنوعة في ولقبه قصيدة النثر، مثلما توضح تعددية
 "النمط" في أسلوبه، وبرسده مختلف الفحولات في
 الأساليب، وأول سماتها في التعددية

ويرى المناصرة أن "صعاب النصوص" من
 كتاب قصيدة النثر هم الذين يرفعون الشعرات التي
 تلمس الطبيعة، تحت اسم المعاصرة والإحلال
 والإشباع والتجاوز والتعطش، لكن بصورهم ركيزة
 لغوية وأسلوبية إلى حرجه عند الأسبق والإنشاج
 النسيجي، بينما تسعى "نصوص الأقوياء" نموذجاً،
 نحتدي إلى درجة "الاستنتاج"

فالمعاصرة والإحلال - والكلام هنا للمناصرة -
 يحتل في الفصل الرابع، مثل الموشحات
 وحركة الشعر الحديث "التعبية" وتظهر قصيدة النثر
 نفسها في المستنير

وقد تم التمسك بقصيدة النثر كتركيب أسلوبية
 وكمنطق في الخصائص، ثم تولدت لغة جديدة في
 السبعينيات مصوبة بنص الأساليب الجديدة بمسوح ما
 سبق، ثم كانت النعته الثالثة في التسعينيات، بالتمسك
 الجريب للوعي إلى الحد الأقصى، التي ردة
 الإنشاج

ويصول المناصرة أن أبرز ظاهرة في قصيدة
 النثر هي الميل إلى ما يسمى "تبريد اللغة الشعرية"،
 أي الميل إلى التماثل الهادي للأشياء، بسبب الاهتمام
 بلغة السردية التي تجعل النص يميل إلى التورية

كذلك هناك ظاهرة الانصاف عن الأشياء التي
 تسلم في غربة النص، وطغيان السرد على
 النصوص الجديدة، نجد "نموذج القصة القصيرة
 جاً" و"التحليل الفلسفي للأشياء" ومعاجم التيمات
 والحوارات والحوار و"القصيدة الهنسية
 القصصية" و"الحظ العفري فياتر" وهناك
 سرد نثري تعالي جليص، وهناك جمل سرية ناهد
 شاعر بها من التشكيل الجديد لها، أو من طريقه
 استخداما في الأسبق

ويلاحظ المناصرة تطورات جديدة مثل "الكثافة
 الشعرية" التي توجد في النمط وهي الغزير وفي
 النص كله أحياناً، مما يؤكد التساهل الشعري، لكن
 بصورة كثيرة لا علاقة لها بالكثافة، فهي الأسبقية
 مترهلة وخرب من القوالب القصصية، كما لاحظ
 وصوح ظاهرة "الفكر أو" الأسلوبية في كثير من
 النصوص، وقد لعب هذا الفكر في عدة أدوار منها

ويطعن المناصرة في هذا الفصل إلى أن
 حركة الشعر المنشور ظهرت "بتداع" من "صاف
 الأوبئة" (١٩٦٠) لأسبق الزبدي، بينما بدأت
 حركة الشعر الشعري بصور "معممة وأبشعة"
 (١٩٦٤) لجبران خليل جبران، واستمر هذا
 الحركه في كتاب مصطفى الزبدي، الليور انيب،
 إلياس زكريا، ثريا ملص، ثم تزيك عواد، حسين
 مردان، نولي كريك وغيرهم، لتؤكد في الشعر
 المنشور والنثر الشعري خصوصاً في النصف
 الأول من القرن العشرين، كل ما تمهيداً لقصيدة
 النثر، أو أنه كل مرحلة أولى من مراحلها في
 التطور

ويرى المناصرة في هذا السياق أن قصيدة
 النثر التي ظهرت عام ١٩٥٣ حكمت بمرجعتين
 هما الرجعية الأور و أمريكية "بوللور، رامبو،
 ويكس" من جهة، ومن جهة أخرى المرجعية
 العربية "الكثافات النسيجية كالشعر، أسفار
 التورية ولغة الإيجالية الخ"

وخلال الجدال فلتاً، بعد أن ترجم الفونيم
 مصطلح "قصيدة النثر عن العربية"، ١٩٦٠
 حول التسمية، فاطلب أسماء في عيه كثير، ولكن
 الحبل الشاف "قصيدة النثر" ظل هو المصطلح
 طيلة أربعين سنة، ولا حظاً شافاً جز من
 تسمية في عيه غير معروف بها، بواقع المناصرة
 أن يبقى مصطلح "قصيدة النثر" هو المصطلح،
 لأنه أحد ثمر عيه وأفعيه

ويؤكد المناصرة أن هاجس التصاق قصيدة
 النثر بالجنس القديم الحديث "الشعر" ظل هاجساً
 مركزياً لدى كتب قصيدة النثر، وأن كتب قصيدة
 النثر قد حصلت على عزاء بقدر عيهها كجنس
 ثالث مستقل بعد الشعر والسرد، إلا أن الاعتراف
 بها - كتصنيف كامل رغم شاعريتها لغوية أحياناً -
 ظل في دأبه الثالث، حتى هذا التاريخ

ويرى المناصرة أن قصيدة النثر من منتصف
 الثمانينيات هي "قصيدة العولمة"، وهو تعبير
 طبيعي عن حالة الشطبي العربية منذ نهاية
 الحرب الباردة، وهو أيضاً تعبير عن "حالة
 التجريد" و تبريد اللغة الشعرية "لدي رة عيه
 السلطة، لأنه يلتقي مع مفهوم "محو الأمية" الذي
 تزيده العولمة

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "تبريد
 اللغة الشعرية" يحذر الشاعر المناصرة عيه
 عنوانه من فصاة الشعر كتبتها "متلصون"
 بعضهم ترشح في مجال الكثافة، وبعضهم الآخر
 في الطريف، منهم عباس بيضون، التميمي الحاج،
 فاضل الغزالي، بول شاول، شربل داغر، صام
 حجاز، زكري محمد، قاسم حداد، نوري الجراح،
 رفعت سلام، ريد الغنائي، نجوان درويش،

أسئلة يترأخ عندها بين السبعة والحمسة عشر ، وصعها المناصرة بأنها أسئلة الغراء والواقع ، مؤكداً عدم انقائه مع حصص الأسئلة ، ولكن الهنك منها نقل الحور السطحي السقتة هي الصحافة واستبدال مستوى علمي أكثر فقه ، واستخرا ح "المسؤول عنه" بإحصال الحور إلى هذه الأقسى من خلال جمع الأسئلة الأكثر وأقضية من الواقع بعيداً عن الاتصال بين النص والسطح

وفي اجاباتهم عن أسئلة المناصرة ، يخلص شيخ النقاد عروب الدكتور احسن عباس إلى أنه لم يعثر على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر ، ويؤكد نقاد الجزاري عبد الملك مرتاض أن قصيدة النثر ليست شعراً ، فيما يرى الناقد المغربي جبيب العوفي أنها ولدت من رحم قصيدة التفعيلة ، ويشند النقاد السعودي د. محمد مريسي الحارثي أن هذه القصيدة لم تخرج عى جسد النثر ، وبصفتها الشاعر رهير أبو شبيب "الكتابة البرزخية" ، ويعتبرها قصيدة حكمت النوايسة جنساً نثرياً أو مستقلاً ، وينقد الباحث اللبناني د. عبد المجيد رافق بالمرجعية القامسية لقصيدة النثر ، بينما تبدو لي بظن الشاعر العراقي شاكير عبيدي نوعاً شعرياً مخدعاً ، ويؤكد كاتب قصيدة النثر العراقي رسول عنين بفكرة أن الشعر بدأ في الحضارات القديمة من قصيدة النثر ، وهو يعود إليها الآن ، ويؤكد الباحث الجزاري د. حبيب مونس أن "النثيرة" ليست شعراً ، وليست بدلياً عن الشعر ، ويكتفي بكتب قصيدة النثر القامسية حاتم النعاني باعتبار هذه القصيدة كتابة اداعية وكفى ، في الوقت الذي يطالب فيه الشاعر المصري محمد عبد المولى أن تتضمن قصيدة النثر إلى النثر "العظيم"!

وتتوالى الإجابات التي تراوحت في طولها وفي نقتها وتموليفها ، حتى يحصل الشعر عر الدين المناصرة إلى عدد من النقاد ، أبرزها أن الشعر المنثور أو نثر الشعرية منه لا تظهر قصيدة النثر من أوائل الخمسينات ، حيث صدرت مجموعة "الناثوس قصيدة" لنوح صالح (١٩٥٤) ، كما كثر لترجمة الكلف المقصود لغير على جليل قصيدة النثر ، كذلك كتابات الصوفية والصوفية الكنعانية والمصرية وملحمة جلالين ، إضافة لدرجفات قصيدة النثر العربية والنثر الأوروكي ، وأن قصيدة النثر بدأت من "وحدة السطر" و"وحدة العدة" ، حتى وصلت إلى "النثر الكليل" وهي التمهيد واصلت قصيدة النثر إلى درجاف عالية من الشاعر به ، ودرجاف عالية أيضاً من النثرية ، حتى أنه يمكن تسميتها بـ "النص المفتوح" و"الكتابة الحرة"

وبالقبض لمسألة الجبس ، قد انتعش قصيدة النثر من حيث كمية ونوعية النثر منها ، حتى باتت تشكل ظاهرة كبرى تميل إلى الاستقلال عن الشعر بمفهومه الموروث ، وعن النثر أيضاً ، وهي في ذات

اشباع الإيقاع بالصلوب يركز على السطر أو الكلمة ، ومع الصور الشعرية يختبئ بتوبيخه

ويشاع المناصرة أن خصوص النقص ما رالف تجربية ، حيث يتم الخلط بين "نبية ليكن" في الصعقة ، بما يطوق بشكل الصعقة ، أي "المتحيز" ، وبين "الصفاء" حارح الصعقة ، أي "المتحيز" ، حين يصحب العاري شوكاً في النص ، وهي النصوص المخالفة بنور "اللائحة" الشعرية" التي علماً ما تكون سطراً شعرياً مكثفاً ، له ملامح الحكمة والجلاسة ، بد حمل عصفه بهرجه ما ، لكن الأرياح في بعض النصوص "اللائحة" لم يصل ، فطلب اللاه احباً "ما جيل شاعر به" ، أي في منطقة "الفكرة القاسية الشعرية"

وتسيطر على النصوص اساليب الدفاع عن الذات النرجسية التي مقابل "قطيعة الجماعة" ، ورغم أن بعضهم لا يستخدم الاستعزات أو اللغة الشعرية الموروثة ، إلا أننا نشعر بجواء شاعرية عندما نقرأها ، وهذا ما يسميه المناصرة "تصالحات الشاعرية" ، كما أن في بعض النصوص صوفية (اسلامية ومسيحية) ، لكن الكثير منها يصير بلغة صوفية مصطنعة ، أو يصيد إنتاج صوفية موروثة

وبلاحظ الشاعر عر الدين المناصرة أن في بعض النصوص ، هناك أكثر بالمتحيز عن "الجمعة" بتجانيته السطحية والصوفية (السهوة) الروح الداخلي ، سوء الفهم ، الولع التماسي) بما يعني تغير معنى الحب ، لكن عبيدات المرأة في النثرات عن نفسها أكثر نوره من النقص المعاصر ، كما أن حصص كتابات قصيدة النثر أكثر جرأة من كثير من كتاب قصيدة النثر (الذكور)

وهناك في القصود بلور ما يسميه المناصرة "النص - اللغة اليمانية" ، وهو نص مشهدي ، الذي يستخدم لغة الميثاق أو القيمياني فاعله المعاصر ، وهناك أيضاً "النص التوقيعية" المكثف جداً

ويشتمل بعض النصوص على مسرحية موداء مزلية عتيقة ، تغير عن الامتزاج العيني تجاه العالم ، حيث يتم طلب الأشياء بواسطة الاسعرة كما أن في النصوص عروماً حصراً للغة الحياة اليومية ورغم قصور التفاصيل ، واحتملها بالسطر اليومي أو حويل الأسطوري والنثري إلى عادي ، فلتشاعرية لا تنبع من المعجم بحد ذاته ، وإنما من التناقض

ويضمن الفصل الثالث سراج الاستعارة الميداني الذي علم به المناصرة ، وشارك فيه أربعة أو نحو شاعر أو نقاداً ومتقفاً واحداً من فلسطين ، الأردن ، الجزائر ، المغرب ، العراق ، سورية ، لبنان ، الممودة وتونس ، حيث أجاب هؤلاء عن

المراجع

- المصمم وكتب شرائط البيوت من تعاليف ابن منجة على
البرهان القاري، تحقيق وتقديم منجد فخري، دار
المشرق، بيروت، ١٩٨٧
- المعنى في أبواب التوحيد والتسل، القاضي عبد الجبار،
تحقيق أمين الخولي، القاهرة، ١٩٦٠
- المخصص، ابن سيده، قدم له خليل إبراهيم جلال،
اعتنى بصحيحه مكتب التحقيق دار احياء التراث
العربي، بيروت، لبنان، مج ١، ط ١، ١٩٩٦
- المصنوع في علم الأصول، فخر الدين الرازي، حقق
علي حواسيه محمد عبد القادر طه، دار الكتب
العلمية، بيروت، مج ١، ط ١، ١٩٩٩
- مصنفات الرازي، محمد بن هبة تقديم محمد الفيو،
مطبعة تونس، ٢٠٠٢
- من النص الى النص المبرمج (مجلد الى جليليات
الابحار الثقافية)، تحقيق سعيد المركز الثقافي
العربي، بيروت، دار البيروت، ٢٠٠٥
- مسألة الحدائق، محمد بنون، دار توبقال للنشر، الدار
البيضاء المغرب
- النص والفطاب والاتصال، محمد العبد، الأكاديمية
الحدائق للكتاب العلمي، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥
- مدال في الإسلام، منظر عوشي، منشورات اتحاد
الكتاب العرب، ١٩٩٠
- مفهوم الفطاب في الفلسفة ميشال فوكو، الزواوي
بغوره، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية،
ط ١، ١٩٨٩
- الموسوعة الفلسفية العربية، محمد الإسماعيل العربي،
مج ١، بيروت، ١٩٨٦
- معربة التوزيع المحب وخص المعنى، بول ريجور،
ترجمة سعيد القاسمي، المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٢
- النص والفطاب والإجراء، روبرت توبو غراند
وولفغ، ترانس، ترجمة تمام حسان
- نظم الفطاب، ميشال فوكو، تحقيق محمد سيلا،
النشر دار للتوزيع للطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠٧
- غرونتوك الفخر الأدبي، سعيد عوش، دار الكتاب
العلمي، الدار البيضاء، بيروت
- المجلات
- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع ١٦، جامعة سيدي
بلعاس، الجزائر
- مجلة علاقات، مج ١٥، ع ٥٧، نادي الثقافي، جدة،
٢٠٠٥
- مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب،
ع ٤١٦، ع ٤١٣، دمشق، ٢٠٠٥
- مجلة الميزور، المدرسة الطب للآداب والعلوم الإنسانية،
جويليه - ديسمبر، ١٩٩٢

الوقت ميل إلى الجمع بين السرد والشعر ولم
تعد موصفات "سورالي يزلو" قسمة في واقع
الموضوع، فالمصنوعة ليست شرطاً، والمكتبة
بوجود السرد المصنوع كذا اتصالاً، ويعتبر
التوزيع الشعري في ظل جرد اللغة الشعرية، ومع
إيهام الفطاب الفخري من الأنواع، كذا مصنعه
الشعر، شكل حار جمع الأنواع الأدبية
ويصنف المصنوعة أن مصنعه الشعر طيلة
الأعوام الخمسين الماضية لم يحصل على
"الشعرية" من التطوير الفكري، لأن هذا التطوير
كل شعر أدبياً متلفاً، وبسبب وجود جهود غير
التطوير وبين المصنوع، لكن مصنعه الشعر
اكتسبت شعريتها من كمية السرد النصي المتنوع
والوعي في الموضوعات أمثالاً فقد صارت الأم
المصنوعة من نوع مصنعه الشعر، مما يوحي
وبعز في "الاحتياج" للظواهر متوازية لدى
المفكرين العرب، لكن الصراع بين "الشعرية"
الصوتية" وبين "المصنوعة المقروءة" ظل عقلاً أملاً
وصوله للجمهور

ويؤكد المصنوعة أن الجدل التفصيلي بين
"شكل" و "شكل" جعل "الشكل" محوله مخفية"
والصحيح - كما يرى المصنوعة - أن "الشكل"
لا يورع أدبي لا يمتح صفة العلامه ولا شرعية
المفصلة ويخالف المساعر المصنوعة على
مطروحة باعتبار مصنعه الشعر جسماً متفلاً،
بمجموعة من الدلائل أبرزها الإغفال الذي لا
تعمى في هذا الجسد الأساسي، والتسائل بين
الأنواع الشعرية والشعرية مما يوحي مصنعه الشعر
إلى "نص الأنواع" أو النص المعوي، والمصنوع
النصي الواسع جداً بصور الإف المصنوعات
المطبوعة، مما جعله يتفك من مرحلة "النسبة
للشعر" و "النسبة للشعر" إلى مرحلة "صور - ملامح"
الهوية الخاصة، بالإضافة إلى السردية الشعرية،
وهي نوعي نظري يوحي في الشعرية، وشعري
بحق درجة أولى أو ثانية من الأنواع

ويجسم المصنوعة الكذب بتكده على أن
فصيدة الشعر جسدي مستقل وخص مفهوم على
الأنواع وعلى الآخر "مجنون" أما بيولوجيتها
هي أيديولوجيا العولمة "التفطاني" بجمالياتها
الشكلية وحيثيتها المرحية إنها التخيير عن
"الحوار مع الآخر بشروط غير مثالية"
رمتلما يتروح د. عر الدين توير "نص غير
للأنواع" للتسليم على مصنعه الشعر، فهو يتروح
لكتاب هذا النص وصف "تفصيل" بدلاً من
شاعر

- Georges Mounin-Dictionnaire de la linguistique presses Universitaires de France, saint German, paris, 1974
- Grimas et courtes- sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage paris, hachetc. 1979
- Hjelmslev Louis Essais linguistiques. Les Éditions De Minuit. paris. 1971
- Hjelmslev Louis. prolegomenes a une theorie du langage, paris, Edition de minuit, 1971
- Oswald Ducrot Tzvetan Todorov- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage édition du seuil- 1972
- microsoftR encarta 2006- (*)
- مجلة نروى، ع١٢، مطبعة عمان، ١٩٩٧
- المراجع الأجنبية.
- CHARAUDEAU, Langage et discours, Paris. Hachette. 1983
- Dictionnaire Usuel 760 dessins regroupés en 140 planches 288 photos et atlas 48 pages, Larousse, paris cedex 06-1989
- Dictionnaire Le Robert de la langue française, Paris. 1992
- Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique generale, édition (alantik) Bejaia, alger, 2002
- Geon Dubois, Dictionnaire de linguistique general, édition Larousse, 1984.

□□

البطل المهزوم في السرد العربي السوري (في الصفة الأخرى لغسان كامل ونوس نموذجاً)

د. رباح وثار *

إذا كانت المجموعات القصصية التي يصورها الكتاب تنقسم إلى نوعين، أولهم: تأتي فيه القصص منفردة، لا رابط بينها، وثانيهما: يقوم فيه الكاتب بإيجاد خيط يربط بين قصة وأخرى

قصص "في اللغة الأخرى" للقاص والروائي غسان كامل ونوس تنتمي إلى النوع الثاني، فالباحث لا يجد كبير عناء العثور على المشترك بين قصص المجموعة، ولا سيما العلاج المشتركة بين أبطال قصص المجموعة، حتى أننا نستطيع أن نتحدث عن شخصية واحدة في القصص جميعها، ونتتبع في تطوراتها وعلاقتها وعوالمها النفسية والفكرية.

إن البطل الذي يقدمه غسان ونوس في قصصه هو شخصية قفزة ومتردة، تعزف عن القيام بالفعل، ولا تتلق بالآخرين، وتفضل الابتعاد عنهم، متلذذة بوحدها، تنظر في العالم من ثقب في الباب وشخصية بهذه الصفات تستدعي إلى ذهن شخصية اللافتة، وتذكرنا بـ "ميرسون" بطل رواية "العرب" لآبير كامو.

هذا يظهر على إحسان واكتئاباً وقلقاً، وتصرفات لا منطقية ربما "ص ٢٢

في قصة "الحنه" يرى بطل القصة في حله انتظاراً، كما في حله دائماً، هذا تصرف مما هو عليه يريه اجتيازاً، يحيرنا عن رمزه المكوث في حله الحنه، ورغبة منه في السير إلى الأمام، في الوقت الذي يوقع فيه الآخرين عن المشي إلى الأمام "لم أكن قلراً على النكوص، أو المكوث في بوقعه كالغدير المتدور" ص ١١

مع التوجه إلى الاختلاف بينهما في الدافع إلى العزلة، والتهمة ميرسون بولد وهي دحطه رفض العالم وكثرة الآخرين، أما بطل قصص غسان ونوس، فإن ما يصبه يكشف عن أنه كان على اتفاق مع المجتمع ومع العالم والآخرين، والدافع إلى عزله هو أن الآخرين هم الذين قطعوا صلته بهم، ابتعدوا عنه، وكفوا حجر عثره في طريق تقدمه "افكر في الآخرين الذين يشبهوني، شعور، وأحاول فهم ما يقومون به، حتى لو سعروا مني، ابتعدوا عني، فأنا لا أطيق نفسي، من المؤكد أن

كما يكثر بطل القصص من التماثلات ص ٤٢ التي لا تخسر البطل في هذه القصص فحسب، بل جندنا في معظم قصص المجموعة وينتهي إلى العزل والوحدة

في قصة "ملائكة" يعيش بطل القصة أمير تهبوا به أو هلمه، مستنمعا بحرته ووحشته، ثم أعد استطاع الحكيم، ولست نرى إلى متى استطاع الإنقاذ والعيش عيني، نرا كما للتهبوات والألوان والخطوط والإنسان أن تتجلى وتوهم ما يمكن أن يرسم ويتداخل ويصنع من مثلث ص ٥٢

ونحسبه قفص وحفرة، سرودة ومرولة، ووحيدة وصائمة لا يمكن أن تنام، هذه حال بطل قصة "الدم سلطان"، وعند تنطم أعصابه، وتكلاشي قزائمه، وبعد صبره، يخاطب صميره، داخله، طله، صماء "هل نسو إلى نومة أبنية؟ ونسعى إليها بنفسك وتنهض عن الطريق الأنكم، وهل تجد حبيبتك من يفتك؟ حتى السمك قد يعبك، هل أن يلقاك البحر إلى الشاطئ؟

ليكن ذلك، ما الذي يصير بعد كل هذا؟ لماذا لا تترك خلفك جثثك تتورع الجحش، وتنام برضا وأمان لمرء واحدة وأخرى ص ٥٩

في قصة "خروج" يهرب بطل القصة من الآخرين، يضل ثقا، وينظر منه إلى الآخرين، يرصد تحركاتهم، ويتكلم أسراره، وفجأة يربد الخروج من القلب الذي حبس فيه "الآن سأخرج من هذا القلب حاولت بالك سابعاً، لم أوفق، أو لم أكن جدياً لكنني الآن مصر على ذلك طيس من العقول أن تزنهن حبيبات كلها ومصري لها القراع الذي يصير، وليس معولا أن أبقى حبيبين الأصداء والملاحم المرمودة من كوة صابرة مهما كبرت، وسجين الإغصالات التي تولد حبال ذلك، علي أن أشرك في ما يجري، لي يكون لي حضور ما فاعلية ما، اثر، رأي، فكرة..." ص ٦٥، ولكنه خائف من الآخرين، يضي أسلكتهم وملاحظتهم

يختلف قصص "المر" و"الودعة" و"في الرقعة الخلو" و"في الطريق إليها" عن سابقتها، ومع ذلك فحسب استطاع أن يجد ملاحم البطل السابق فيها، وتطلع على جانب من حياته، وتكشف لنا ملاحم من شخصيته، واصفقه وأفكره أن البطل في هذه القصص يتكشف أفكره ونصيته من خلال علاقته بغيره

في قصة "المر" يطل أنه "بالإمكان البدء من جديد" ولكنه يصطدم بعدد من سوع آخر، هو عداب اللحال، فإذا كل مصير عداب البطل في القصص الأولى هو الخارج، هو الآخرين، الذين الذين قطعوا علاقته به، وأنشؤا الأسوار بينهم وبينه، فلي عدبه هذا هو ما في داخل رأسه من أفكر، وما في داخله من أحاسيس

إن بطل قصة "العبة" يخرج حرج المرب، ويمشي عكس التيار، يتحدى رفاقه، والظروف والقرحة، ويؤثر تحقيق ذاته، ولكنه يجرى عن الاجتماعي، ويبقى عند حالة البطل "الجميع بطرور، ينظرون، يترقبون... وأنا أبطل نفسي هوى العبة التي تتعارض لتصبح مصافة قصوى، قد حناج إلى وف أكبر وعمر أحر أو أعظم لعبورها ص ١٤

وفي قصة "قمر" نرى بطل القصة يستمتع بحريته، ويتلد بالوحدة، هروجه وولاده غليور وهو وحيد في لبيته، كما هو القمر وحيد في السماء، وهو مختلف عن الآخرين، وهذا ما يجعله يشعر بالتميز، والاعتماد بالبر، ولكن ينهي إلى الكوص، وينتهي في حله المنظر "تتسر كل ديباً شاكاً في امر أفك، يمتد إلى جسدك، ر غشاك تبدأ فطش بهم بالزول عن السطح، تنتر قدمك، يحاول أن يصبوت، يهرج بسيفك كاد لا يفهمها، ولا تعرف من أي القفصات هرجت أو أي المصائب نعتها" ص ٢٢

وفي قصة "في الصفة الأخرى" اتنى حنرها الكتيب عنواناً لمجموعة القصصية يصنع ويوس بطل قصته على صفة، والآخرين على الصفة الأخرى، هدف يطبق أوامر لقائه بين البطل والآخرين الذين صدوا، نصيب رعم بطل القصة، الاتحاد الصحيح، وصلوا الطريق، فما هم يهللون لفر أبي رماح في الانتحاب، وهو رماح يصلهم، يستعملهم، يهين عليهم، وهم راضون أما البطل فهو أشبه بنبي مهروم، يتزكهم ويبرحل، يذهب إلى الصفة الأخرى، ولا يعمل نسباً من أجلهم فيل يعود إليهم، هل يغازهم إلى الأبد؟ هو يصبه لا يعرف "الآن لا أستطيع التفكير أكثر، لا أقدر على الصبر أكثر، لا أعرف معنى أن أكون بينهم من جديد، ويكون المصطرون، وأنا الصمدية التي تستحي ما نعى مصته لهم هم الذين ظنوا طولاً ما مصي، عجز ابهين بكل النصال التي اتعربت في ممالي ص ٣٠

في قصة "الليل" لا تختلف حال بطل القصة عن سابقاتها، فهو مندم من الخلق، يصر عن صيفه بهم، ولكنه لا يهزم بأي فعل، هو ينكمض وحوراء مع ذاته "توتولو..." وينتهي إلى التساؤل لماذا لا أبقى في ركني المظلم أطول فترة ممكنة ص ٣٨

وفي قصة "طين" يكثر البطل من الضكوى من الآخرين، يرغب بالاعتماد عنهم، ولكنه لا يعتمد عليهم "لا يستطيع الاحتناء عصفك، حتى إن ابتعد عن الكشيش، فالأصوات بالحقك، تحاصرته، وما في الليل يردنا غموصاً ص ٤

دور أن يصروح بالمتحول الأخر، وكقصة ذات الشخصية عنها

— دعني وشأني. أثبت إلى هذا لأهرب منهم ومنك

— ولكن أين تهرب من نفسك؟ أم تنظر أنه هذا، أو أنها تنتظر؟ ص ١٠٢

إن بطل القصة ينكر ويتهرب، لا يريد الاعتراف، ولكن الآخر، طله، صميره يواجهه، ويكشف ما يخفيه من دوافع حقيقية، وأمام هذا الصمط وعذاب الصمير يضرب بالذنب "الركبي في هي، في صلاتي. هذائتي. فتركتي لرجوك أريد أن أحلب هي، لاسي فصر في مشروعهما، لم ألتح كما يجب. كل يمكن أن يلتقي من جديد أنا فليب في ما إلا إليه أنا الميها" ص ١٠٥

إن غسان كعلل وتوم، قصص بزرع في سرد الصمت، فهو يهدم أنا في قصصه شخصية بطل هذ النقص بالآخرين، فيعكس إلى الداخل حيث الشك والتهويؤات، والأمثلة الكثيرة، والأفعال التي تحولت إلى طين، والتهويؤات التي جاءت على شكل مثلثات لا حدود لها

إن قصص المجموعة كلها شبيه بعضها، لا يوجد فيها إلا البطل الذي ينجلي داخله مستحسماً صمير القمص، وعندما يصمت، أو لا يريد أن يتكلم، أو يسعى يسولي صمير المصطب مهمة الكشف عن تحليسه، وبهذه أبعاده وكذبه "إن كل لديها أمل، ما يزال، أن يعود عليه فكرت في ذلك، من دور إن تفكر في إمكانية أن يكون كلامها بجهة في صمطه تجعلك هي ليست إنايته، تستطيع أن تؤكد في ذلك دائماً ربما، وأنت تراجع ما يمكن أن يكون بينكما من حوار صريح، لو كانت الحال مختلفة صحيح أنك سمعت أيضاً بعد جهد في هيك، ربما صغر لك اسم وزصيد، بصرف النظر عن الطريقة والفن، لكن بك كله لم يكن كافياً لإسعادها، أو إسعادك تلك

لم نحل إلى هاعه بأي اتجاه، لكنك وقعت في الطمي الذي يريد في آخرك، كلما حاولت التحرك ص ٩٠، ٩١

إذا عسا إلى المعزلة فحين يستطيع أن يصح بطل روايه "الغريب" وبطل قصص غسان وتوم في سله واحده، فكلاهما هذ الثقة بالآخرين، وكلاهما يشمر بالتميز، ولكن الأول يختلف عن الثاني في أنه يصير بطل، إذ أنه إلى المفصلة، في حين أن الثاني، عندما يصل إلى مرحلة الخطر، يصرح بملء صوته الذئدة النجدة

في قصة "السر" يومين بطل القصة إن امرأة واحدة لا تكفي ص ٧٢، فيه موزع بين امرأتين، أو لنقل إنه صانع بينهما لذلك بغفر الأولى إلى الثانية، ثم يحاذر الثانية إلى الأولى التي يشك في حبها له، ويثب لها علاقة بخيره

في هذه المرأة يعرب بطل القصة ما يريد الكفي أقول لمب رير عساه أو ساع هوى أو مشروا. ولست سوى كائن لم يحلم بكفر آخر يستحق أن يوضع السر لديه، ليس في قرحه العمويه، أو في ذرى غربه البصر عه، بل في أنفاسه وبصقته ص ٧٦، إنه يريد امرأة ينسجم وإياها، ولأنه لا يجد فهو حائر ومتورّد "لم لا تضمن ألباب الذي لم أطره إلى الآن؟ ولست متأكد من وجودك في الداخل، هل هذا مؤلّك، أم هذ دارها؟ لم ألتحق الباب بعد، وقد لا أفعل" ص ٧٧

في قصة "العودة" يسر. الكتب المكتوت عنه في قصة "السر" فطبال شخصية الرجل العريم الذي بطن البطل إن روجه تعبه في داخله هو موضوع السرد في قصة "العودة" التي يسر عودة العريم بعد انقطاع طويل، كما يسر تقطع علاقته البطل بـ روجه التي جلب الزواج به بعدما يصمت من عوده العريم الذي أحبه وانطرحه طويلاً، ما جعل البطل يمتدح حافه من العذاب والشك والقلق والأصطواب والقتور ص ٨٥

في قصة "في الزفة الطولة" يبلغ الكتب رصد تطورات العلاقة بين رجلين هما البطل والعريم والمرء، روجه البطل وعشقه الثاني في هذه القصة صموب الزوجة فيصير الزوج بطل القصة على ذهب في هاء العار، لفطال له ولأولاد. وبعد البع، وفي الليل يرى بطل القصة كائناً منكوماً هوى العر، فيظنه حبيباً مرمساً، أو حباً، وسدح به ظنونه إلى أنه ربما كان الرجل الذي أحبه في غمر الأبله إن بطل قصة "في الزفة الطولة" يعر مرمره للشك والوهم وعدم اليقين، لا في هذه القصة فصمب، بل في قصص المجموعة جميعها، وهذا هو مصدر شغفه وعذابه

في القصة الأخيرة وهي قصة "في الطريق إليها" لا تتغير شخصية البطل فهو وحيد ومحرول ومتفرد، يصبح عكس التيار، كل من حوله يميز إلا هو، ومشكلته تكمن في أنه يشك في كل شيء، ويطلق العن ثوبه هذ أني لا حدود لها

يصح الكاتب بطل قصته في مواجهة مع ذاته، مستخدماً الحوار الخارجي "الديالوج" من

امرأتان في مملكة مهجورة

(الشاعرة غادا فؤاد السمان في
مجموعتها "كل الأعلى ظلي")

زهير غانم *

١

الشاعرة غادا فؤاد السمان في مجموعتها الرابعة، تعود إلى صلبها ومشاكلاتها اللفظية التعبيرية، والمخفية في خطابها الشعري الباطني والموضوعي، وهي في عطف الخطاب، لأن الأنا تتجلى خلال القصيدة حتى وهي تكتب عن أمها، أو تكتب عن ابها، وهي تتماهى مع مدينتي: في وعي شقي، لا يعرف مكانه أو مستنده. سواء في دمشق، ومعهما بردي، أو في بيروت المدينة الموقوفة المعلقة، وخصوصياتها، وخصوصياتي، حيث ما ينظم قصائد الشاعرة، للوحدة والوحشة، وشيء من الكوابيس والأحلام، ويرتفع حب ناقص. ومحكوم بالقسوة. لأن لا صوت في قصائدها، يطو صوتها، وهي تستعرض كعب شهرزاد، أحوالاً ومقامات ومقابسات، تكهرب فيها القصيدة التي ربما تتماهى معها، لأنها أنشئ ملكها، كذلك تتماهى بعض الشيء مع شعر الهايكو، لكن ليس في الطبيعة بل في طبيعة النفس والحب والخنين. وكان خطابها الشعري دعوة للحوار مع الآخر. وللتواصل، لكن ليس للعلاقة والعشق، فهي من الموقدة لا تحب ولادة بنت المستكفي، التي تقول:

والغيب رغب أنها من جانب القدم، والحدائق، وحتى التفكير المنور، لكن حبايقها عبيرة ولا يمكن أن يسجو أحد من ظمها حاسمة في كتابها الشهير "امرأتان في مملكة مهجورة"

لكنها في مجموعتها هذه منذ الحوان "كل الأعلى ظلي" الذي يسيطر للتطبيق عليه حسب المنل، المكروب يحرف من عنوانه ثم الإهداء ذكرى، هذا أمر شرس في مملكتي المهجورة، فهي تحترف أن لها مملكة لكنها مهجورة، لأن هي ملكة

أنا والله اصلح للمعالي، وامشي مشوقتي واتيه فيها لمكن عشتقي من لثم خدي، وأعطني قبلي من يشتهيها ربما هي في البيت الأول، لكنها ليست هي التي، فهي كزومة في الحب أو أنها لا صلح له لا أبري، ربما يجربتها الأجسام الفاسية تحيلها إلى الوحشة والوحشة إلى الصمت

* شاعر وفنان تشكيل وفيلسوف، قام في دمشق وسافر بتاريخ ٢٠٠٠، ١٢/٣١ وهذه قصائده واحدة من آخر قصائده

من الرجل الذي يقع عبر هذا الجانب، في هضاب
العدول، التي بعدها عد الشعراء عد الداعي عد
نزل قفي والوحي في غيرهم، على ما يطلع في هذا
الخطب لآل نزل قباني، ذا أنثوى وشعربا، فهي لا
تنتقل مع روية نزل، ولا تكثف في النوع
والأصوب، كما حدثت بعد الصباح مثلا

قلت لي حطبا الشري عسي، حتى في
الانتهال وحطبا رجا أي الله الذي تحوّل الاستعانة
به على كوارثها وجروها السرية، وشجرها بها مع
الأحر، والعلف، الذي لا يهيمها، والحق يعال، لا أحد
يقوم لها بالفره والعف، لأن الحرب بحثت عند
انعدام الجوار البيسي، وكذلك في الحب، لا أحد
يرغم أحد، ولا أحد يطر أحد، إن العلاقة الإنسانية
تقوم على الثقة والتفاهل، لا على القسر واللف، وأنا
أقرأ بعض قصائد وبريق الشعر عند الشعراء قراءه
تأويله، وما لمع في التأويل بها وعلى معها في
جريدته الفلج، وأعرف شاعره وبريقها حتى في
الكثبة الصحابه الشخصية خاصة التي كتبت
تكتفيا وتعلوها ابتداء، والعرب أنها تعود إلى
مجموعه شعره بعد أربعة عشر عاما على
مجموعها فلذلك عام ١٩٩٥ "بعض الفصيح" ولا
أدري لماذا أصعب ومبعض التفاصيل في مجموعتها
هذه، حيث ضامتها ليست من الفيشاني الشفهي، بل
الرحاوي والفصيح والاسمات والمجلد وقت
عند الفيشاني، مع في الصفيح واللباع والرحاوي
بعض موسيقى قصيدة الفلج، التي تحمل بعضها في
داخلها، بسبب قصيدة بشر، كيف يجتمعان إلى لم
يكونا اسمعه غريبه، لأنه في المرات العربي هناك
كتب الصناعين، للأمام العسكري وبه الشعر
والنثر، كصناعة كتابة عدد العرب، وأصاف طه
حسين عليه "ال كلام العرب شعر ونثر، وفارس،
وقصيدها وعلاجه حرج عن ذلك، إلا أن ما يميز
قصيده النثر لديه هو تلك النثر والكثبة في اللغة،
والإبداع الفصيح، من جاز وبلور ورأب ي
موسيقى حديثه صاحبه وخلصه، يذكره موسيقى
هرفه قبلنر هكذا تحاول تلخيص قصيده نثر حديثه،
لكن نول التفاصيل واليوميات التي نلها بصوص
غيرها جاتتها فهي لا تهتم بذلك، بل تعبر في
تحليلها، بحثا عن مجزوات وتنصيف الشعر
وبعضها الروح، وحتى برصاف الجسد
والمعقولة، حتى تتحول إلى نوع من الأمان في
الشعر وشيء من الأثرية والأعلى وتوزع الرعية
الحبيب والجد المدهور في مخطوط الكلام واللغة
لأنها وهي شعر إلى الروح، لا يوح كنيزا، بل
يطاع العلم، وتطاع الروح الفصيلة الجاهلية
وكفها تطاع فرار من الدهر كما فعل العبيد وهي
التي تصنع حطبا شعريا في تعقيد وضوحها
وبرق واليأس والأهزم، والجراح النرفه، كذلك
تصنع حطبا في بيروت، كذلك في مدينة منكوبة

البلاد شور أن هذا يتغير حين تحوّل التعريف
من وقع النوازل والإهداء في نوع من التقديم
الشعري في بداية، وتوقها فتوح، ثم في همة
التي لها والشعراء، حيث ليست في المنية، ولا
أفلاها، لكنها تظهر نرفا بعد في نكوبها، حيث
مكتبة وشيا منها من هويتها، تمنطق، والمشكلة
عند الشعراء هي عدم التكتيف، كسي لا أقول
النمذ. لأنها في فعلها ووجهها الأقوى والأعظم
وأحرها المستدامه كما في التنمية المستدامة
إنها مبتدئة، مجوده، متلائمة، مذهبه ومالعه،
في بعض قصائدها وبريقها، وفي بعضها الآخر
تشتت، وتكتفر، وتكسر أبصا، كل جرح بسبب
الزلة والبركة اللين بطي في داخلها أنها
محول كهرية ومعطه القصيدة، بعض سور ياله
بانة ومدفئة وهي تقع في مزالق قصيدة النثر
أي مع في السرد، والجملة العاديه، التي شبه
العقل والفاعل والمفعول رغم أنها بعض إيماع
الكلام، ووقعه الصوري، بسبب بعضها الفطاح،
لا أرى على بعضها ومسيرا، وأفلاها،
وتوالتها والبريقها، أو مع أحلامها المنكورة
وتراكم كوايسها وأوجاعها كاسر، بعض سورها
العلم في حريتها واستغيب، هجر من علقها
وحدها، بل يطر حبات الطيريه، وهكذا في
مكتب ما من قصيدها تراكم خسائر التواء وبصر
عن هذه الخسائر لا يوقف شعره تسوقه للنثر
غير عادية برأيه أو أوصاعه، أو استعجابه، أو
عصها

٢

إن الشاعر شاعرا غزاد العلم في نروة
إشكالياتها الشعرية والنثرية عبر مجموعتها "كل
الأعلى طلي" بسبب ترجمته نصير عبيد في
التعبير، وهي يداه إلى الصبور، أي إياه
وأنت، وخاصة ناء ولو قلنا لها أحمي إن لما
قلت نحن، بل لعقله، أناف، جمع مؤنث سالم
حتى لو كلى الصبور مذكرا هنا ليس بها
الشعري ولا لنسب نصوصها النثرية، فهي
قصيدها السلط، وهي مسرحة، ومسرحها،
وبعضها عن الحقيقة، وهي ممتوحة ممتوحة،
وليس وحشية، بل هي أمراء، نوح وبهم،
وتعبر في الحديث ولديها رجع وهيل ورجل
الحمل الأبيض لكنها وأمر ما وصحية شعريه
على الشعراء وصحية أنثوية على الرجال مع
في مخطوط المروية في حببها، والسفاهة
في تعذيب الآخر لكنها حتى لو أصيب
وبخطيب، لكنها لا تنهزم أبدا على الطريقة
الوجوه، لكنها وهي الوميه، والجملة تقع ذلك
بخطيب ممره، فخطيبها الضم في وفي وليس
ولفها، ولا مورو ولا متوفا، لأنها تستعير

الهم هو السمك، والبحر له سموات، سمك يتعشى سمكا، قنما: يتعشى السمك؟

وهي هنا تصنع نفسها مكان السمك، ولو كان الموت كما صنف في موب قبل كنت أو صبت علي موتي يغيل أكبر في الحب الميت الدايح الطو كالغسل، وكما موت الديور الأحمر، حين ياكل الأصل بحرطومه، ويحلو جسمه وينوح مع العسل فيعطر به ويموت إن موت الحب هكذا، ويعرف الشعر علم المعرفه الموت حيا وهي تتكلم بك ولا تعلمه، على طوبه، ولكن مثلها لا يداع له سر وأنا حين يملأ ب فسدتها، وينبعث أثر كموبها فيها، وكموب قلبها ومشايعها، وحتى شيمت روائح عطورها، ولتكني الحديث إلي بعض أسرار عشقها للكتابة وكذا لا تحب الحب في الشعر بل تحبه في الحياة، أو قصير الآخر وهو الشعر وليس تصحيت لورعب الحياة غير المشبعة، وغير اللطيفة، ولا أخرى في أي جانب هي، وإذا كان الحب في الأعلى، فهي في سمو الحب، وفي مسوره، ومسوره معا، ولم يكن علي الإصحاء، ولا إقصاء هذا الجانب إلي هذا الحد لاسيما حين ضحك لي مجموعها، هل هي في شعر الحب، هلك ظيلا، كالموت القليل الذي هو الحب وهي لا تخصص الحب، بل ينهها هناك ونطوي عليه، ونسجور ونسجور فيه، وتلحظه، ونسج نبعده القليل في التعبير، كما رغبنا في الموت القليل

لعل، في قصائدها أربعة إلياسمين الدمشقي، وروموز عطر القليل والليلك، رغم أنها ذكرت إلياسمين بنجومه البيضاء، وروائمه، إلا أنها قصبت أو تعقبت بالتعبير عنه، في تعبده، وعراره بنجومه وروائمه وعطوره وأنا نلهم أن يكون من ذلك لأن اسم أي ياسمين، على أنه حل اسمها على تلك، فهي في قصائدها، تنصح، وتنصح عطور إلياسمين والكثير من العطور وهي سمارج مهلهلة شاعرة غير القصيدة، كروايت، هذه للحرب، ولا حرب في أي مكان، رغم حببها عنها، أنها حرب اللأحد الذي لا تجده، ويحمله حذا، وثنايا وثلاثيا، وجماعه، كي تنصح من عواد النرجس الجوزل في الواقع، كي نفع وقعه شعر به سواد في الحب، كي يتفجع أكثر فلكتر، ترجمه ويرجئها في الشعر وغيره

* كل الأعلى ظلي - شعر ٢٠٠٩

* غلدا فواد القمصن

* منشور - مصداك - عمل - الأرض

* ١٤٦ صفحة - قطع وسط

وهي تتساعى في المدينتين في الحسوبة والمعلم وهي الروي الكثرية الجيمية، وهي بعض شيفات الروي العربية حيث تترجح بينهما حتى لو كانت بسند الحياة

٣

هي تتحدث عن الموت القليل، لكنها توغل في الكثير الكثير، على طريقه الرمز ليه من ملك فسر اح ميت، كما الموت ميت الأحياء لكن وكذا يتأخر وتضاف الموت، وتعلمه، على اسفل التسليم، بأنه ما إن يك الإنسان حتى يصبح باصحا للموت، وإن الحياة عزم من تواصل للموت، وكل الموت يطفها من جانب، في عراه الموت وتضيفه، يصير عبر الحب الذي هو أقوى شاع يحفي الموت، ولأنها، وكذا حالية منه، فهي معرصة، وعارية واستمرانيه اسم الموت إلا إذا كانت مثلها يعني أرمه منصعب العمر، أو أجزه هوما يسمى التمديد، ويعيش على قلوب القوجنيه، بولد بنون سبب، يعيش بدافع الخوف، موت بالمصادفة وهي يقول قبل الموت بهذا الصنع، لأننا نحن الشعراء حاسة، نعتق موتنا بالمتن، وبمختصره في تصومنا، وحتى هي تصومص الحب، حيث يموت حيا وهي غدا في هفاه فصائدتها، لا تموت حيا، بل نعل حبيبها، لكنها ترصص الموت القليل منه أنها تعرف أن الرجل جزء من المزمه، لذلك المرأة أقوى، وهي التي تميت الرجل، فما من رجل يموت، أنه لم يكن وراءه امرأة حتى لو قال براع، الوفاة مستحيل الرجل، فهو محقق في ذلك نصيب حبه الكبير الواقعي والشعري لال، طمعا العشق العرب، كانت حبيبته مستغلبهم وعسلهم، من قومن ليلس، وجميل بنيه، وكثير عره، وعروه عراه وابن رزيق هند وهؤلاء شعراء مثقوا ذوي حجه، لكنهم عثروا بشعرهم في هذا الحب، وعثر أيضا عمر بن أبي ربيعة، وبنو قتيبة، وغيرهم

لا أريد شرح شعر غدا، ولا الاستمرار في معاصله، حاولت الفروع على الآلات، هي، وقد انز، وأبعد، في الأسلوب، والآلات الشعرية الموسيكية الجياثة التي يمكن لعالم، من البور ريف لأمها وأنها لم تستمر، ولستبيدها، والأهم البور تر في الكثير في ما أيا قصائدها جميعا لتصلها بيما لا ينقطع معرفه بور بيه الرجل - الحبيب المفضل ولا حتى الشاعر، إذ لديها سوء فهم في ذلك، وسوء حب كما قال للشاعر سوء

تفاحة الغياب

(رمزية المرأة في مجموعة
/مرثية الغبار/ لشوقي بزيغ
)

د غاروق إبراهيم عربي *

ليس بمستغرب أن تحتل المرأة حيزاً مهماً من شعر الشاعر، أي شاعر، بل والمستغرب ألا تحتل مثل هذه المكانة، لأنها كانت على الدوام ملهمته، سواء على الصعيد التقليدي، كما وأختاً وحبيبة وزوجة، أم على الصعيد غير التقليدي، غير استعمالها كرمز مطلق يقضي به نقضه نفس الشاعر من حب أو بغض، ليوية والصورة، ولقاء وفراق، إثارة وإثابة ... الخ.

والشاعر اللبناني شوقي بزيغ واحد من الشعراء الذين شكلت المرأة لديهم محوراً رئيساً في كل ما كتب بدءاً من "عساوين سريرة لوطيان مقتول"، (ط١)، (١٩٧٨) والنهاية بـ "فرديس الوحشة"، (ط١)، (١٩٩٩). استلهم فقط عمله المصنوع بجهد الباروك والواقع أن هذا الشاعر يصل في علاقته مع المرأة حد التنكص، فهو دروف به والنصير له والممن نكل ما تكلمه له، وهو ذلك الجن والسياف الشرقي الذي يمثل الذكورة المطلقة أمام نقضها الأنوثة المطلقة.

نصت القصيدة الأولى راحلها حسن حركات هي

المرأة - المرأة

المرأة - القصيدة

المرأة - الحفاء

المرأة - الأفي

المرأة - النهر

تتلو المرأة في هذه القصيدة بشكل يتسلط مع نصها الشاعر، فالمرأة هي الحركة الأولى لا تصل صنف النساء النوعية، إنها تقضي ما لا تقضي المرأة في العادة (٢). وكذلك هي الحذل بالنسبة إلى المرأة التي لا يمكن للنظر أمراً محسوسه أو مرتبة، إن المرأة / المرأة هنا تكمن للقلبي "جوانيت" يرى بوساطتها كله نصه، وزوجه، والعالم، ذلك أنه

وهي هذه المرأة أثرت في ألق علي فصاد ثلاث من مجموعته المعنوية - "مرثية الحبار" (١) هي تجليات المرأة، تفاحة الغياب، الممسيقية. وقد أثرت أن أعطيتها اسم "لثاثة المرأة"، لأن هذه القصائد الثلاث يمكن أن تملأ مساحة كبيرة للمرأة كما يراها الشاعر، أو لنقل كما بطور له أن يراها. أنت هذه القصائد متابعه، الأولى من الصفحة الثالثة والسبعين إلى الصفحة لثاثة والسبعين، الثانية من الصفحة الرابعة والسبعين إلى الصفحة الرابعة والخمسين، والقصيدة الثالثة من الصفحة الخامسة والخمسين إلى الصفحة السابعة والسبعين.

من تقوب الشبهة. (٧)

هذا هو المعنى الذي يصير عليه الشاعر، إن
المرأة هي الذكر الذي يبحث عنه، ولكن عينا يحاول،
إنها ستراب يصعب القيص على هواها، بل إنها،
وعلى الرغم من كل المحاولات التي تبذلها
عليها، جد مبطورة على الأمور، وقد طبت السحر
على الشاعر، فتتحول إلى سيادة بلعة، والرجل /
الشاعر واقع في براثنها

المقطع الثالث ومقلحه الحوا (المرأة) —
المعناه، لا يفلح في إقناعه حيث إن الشاعر قد مهد له
عبر المقامين الأول والثاني، وما هو ذا يعبر ما
أنتبه

نساء لا يلدن سوى الخمسة

طزجت مثل لول قطرة للذين. (٨)

وبراه يؤكد هذا الرأي لمن يقول له ليس كلهن
مراه

نساء هن واحدة وإن تعدد الأسماء

نساء هن واحدة

ولكن كلما احترقت

تجدد نرفها في ربه

الغراء. (٩)

إن الشاعر كثر عبارة "نساء هن واحدة" ليوكد
على أن جميع النساء يمثلن خاصية واحدة، وهو
يدخل سامع المرأة إلى الأسطورة المعروفة ببحثها
هذه المرأة للمرأة بشكل جديد، والحد ليست في معنى
الأسطورة ولكن في استعادتها للمرأة، إن المرأة هنا
تبعث، من جديد، عند كل ولادة، ليست في هذه
الخاصية متصلة في المرأة، إنها خاصية الإغواء
التي يمثلها، ولا سأل عنها

ولكنما احتكت بهاء بركة امرأة تقوب. (١٠)

وهو الخليلي لن يستطيع أن "يرى" يصعب المعصوم
من ناعه الأسماء. (ص ٢٨٠)

هل يعالج الغزى إذا وصل إلى المقطع الرابع
وقرأ عوني (المرأة — الأفعى) وما الذي يميز به
الأفعى عن غيرها من موجودات الكثر؟ وهل
تتعلق في ألائها مع ما ينطه لها الموروث الشعبي؟
كل هذه الأسئلة يجب جوابها في بركة واحدة هي أن
الأفعى خبز الجحر حكما أي خبز أن الشاعر قد مر
بحالة قلبه جعله قادرا مع المرأة إلى برهة كبيرة،
وهذه القصود أراها تقوى في استنفاع برسطه أن
يوصل ما أراد في الغزى والشاعر لا بها يعرف
على الورق الذي أشرا إليه في البداية

تقدم

ليس من عشب أقل طراوة منها

يتجلى منها العاصف في سماءه الحمسي

ويدنو قلب قوسين من الريح .. ويد

حين تملك تلوذ الأرض

في راحتها الحيلي

ويجري موارها الجنسي

من ادم حتى دودة الاصلاط

او من لطف الحضرة

حتى النقطة البيضاء

في ياء الجسد. (٣)

إن المرأة هنا عكست هشاشه عوسا املم
جبروتها المتجدد، ولشاعر جعل من المرأة هي
هذا المقطع الشعري أحجية يصعب القيص على
معناها، الذي يدخلنا عالم الميزة الصورية

امراة تدخل في المرأة

كها تمضي في بحرها جزرا وعد

ثم تمضي .. فإذا المرأة وهم امرأة

وإذا المرأة ليست بأحد (٤)

ينتهي المقطع ليتساءل القارئ: ليست هذه
حقيقة كل امرأة عرفتها؟

المقطع الثاني هو المرأة القصبية، ولو نظرنا
إلى عنية الحوا لأرب الشاعر يخطو مع المرأة
فدما باتجاه الرمز، فالحوار يرمي في المرأة
المتأولة هي فكرة، وهذه الفكرة نبيلة دون شك،
ذلك أن الموروث الشعبي يظن رمز القصب،
ورمز القصبية على كل حاله فيها نكس وإسراع،
ولكن الحد عن القصبية هنا يستمع الصوت عن
الشاعر المحيط الذي يعاقب من ألق الحيز، (٥)
إن الشاعر ينظر لها

إن تقصص آثار التي أضرمها

عن ذهب المعنى،

لكن يبرأ من حصى الحروف المهلكة

وحده .. يجعل من أحزانه طعاما

ويرمي قلبه خيرا أخيرا

ليصيد السمكة. (٦)

إن السمكة هنا هي المرأة المتجددة التي طال
انتظارها لها، وهو يصرب على غير هذا إلى أن
"يلصق فوق الصلحة البيضاء بقرع ذراعها"
(ص ٢٦٠)، ولكن كالعاده باني إلا أن تكون حالة
رثيعة يصعب القيص عليها

ولكن يصرخ في بحر ينالها

فلا يسمع إلا نغم مفروقا بالبحر

يعوي دون جدوى

ولا فجر اشد نقاوة من تلج نهديها
ولا عسل أبر يوعده

من لحظة في ثغرها

ترعى (١١)

إن من هذه الصور المتلاحقة يعني أن المرأة تقوم بدورها على أكمل وجه، إنها تحوي وتحمي المعرب، ولكن الطريقة / الرجل / ينبغي مع العسل لسعة تسميه ما حصلته من منع، ولعل العلى يترك أن يرى هذه السعة مصاصات مراب كونه انصب على العم إلى شوقي بربع في هذا المقطع بكثير عن أبيه لأنني ساعيا إلى فصيحها، ولكنه لا ينسى العلى هذا، أنه يذهب إليها بمحض إرادته

كان العرس صورة عاشق يذوي

وتجعله رياح الموت

نحو

المرأة

الأخفى (١٢)

هي المقطع الأخير (المرأة - النهر) يحتمل الشاعر ما بدأه، وكل يمكن أن يستخرج من وجود كلمة النهر شيئا من معاني الإصباح، أو الذوق، أو الحنى ولكن السبق الشعري يأتي عليها بذلك لأن بداية المقطع أنها هو روية صورها في النهر، وهو يحاول، عتاء، أن يسميها

بلغت قلعة تصوير الألفا من العشاق

منذ يومين بالتفصيل الوحيدة لشفرة

الألفى (١٣)

ويبقى شيق الرجل، الذي يبدو أنه أهدر رجوله وراءها، هو المسؤول عن مأساته معها، وتبقى الألفى عصبية على العلى تعطف منه كما يعطف ماء النهر من بين أصابعه، إلا أنه يتساءل في النهاية

هل يذوق روحه للنهر؟

هل يعضي بها نحو المصب

لم يبق وحيدا في مهب غولها

كالتقطرة البهاء

منتظرا قدوم المرأة الأخرى (١٤)

هذه امرأة من قرأت عديده يمكن أن توجه إلى هذا العمل الشعري الذي بدأ فيه الشاعر مدبراً بتفصيل الأنثى، والأنثى هي التي تسيطر عيطرة مطلقة على أجواء الرجل، ويمسحود على هيبته، وتحوله إلى جسي عالج لا حول له ولا قوة، ولكن من مربي النظر إلى هذه القصيدة على أنها حالة عذراء لا تعكس حقيقة ما في داخل الشاعر تجاه الأنثى، وربما سيسمح كنه هذا الكلام من خلال تناولنا للقصيدتين

المشتتتين، ولا ينسى أن هذه القصائد جميعاً ورتبت متعاقبة لا يصل بينها فاصل

القصيدة الثانية هي (نقاعة العباب)، وعنوان هذه القصيدة بأحدنا مباشرة إلى دجاجير قصة النقاعة، وإعواء حواء لأم، وزواله إلى الأرض بسببها، ويجعلنا نتساءل هل المصور الموضوع على لسانه القصيدة ينطلق مع محور القصيدة السابقة؟ إن قراءة النقاعة هنا هي المرأة التي تحض الشاعر (حبيبة) وزوجها، وتتضمن اللحن عن شعاعه كبيرة تتماثل مع المرأة بموجبها لتلائم الأسطورة

وتعوي خلف ساعدها المشردة

أقرب غربي

ربيع من ذئاب (١٥)

أما صفات هذه المرأة فشئت ولا حرج، لأن الشاعر بصفتها، وهذا للسطور الأسطوري الذي أنشأه، ما يجعل "ألفى من الشفق البعيد المصعد بالمعنى المبرم" و "لحيدة، جسي بكاء الثلج يهطل فوق مرزتها". وكما هو ملاحظ في ربح الرمز وأصبح في كل صورة من صور هذه القصيدة، ورؤية الشاعر للمرأة في هذه القصيدة، تختلف عن رؤيته للمرأة في القصيدة السابقة، فالمرأة هنا أنثى أصبحت شكل مؤد عملاق، ولذلك فهي كبيرة بعينها، كبيرة بمرئها، كبيرة بغليها

هي نفسها

أنتى البدايات التي لا تنتهي

الألفى الشبيهة

والوليدة من تغرب مريم

تلكي

على خشب العباب

ورأيتني أعاد

وراء حقيقها قتالي وضحككتها المراب (١٦)

وأصبح أن الشاعر يعيش حالة فقر مؤلم لا امرأة عاشر معها منذ جميلة، أنه يورح له شعرا، فلا يتذكر سوى الحاصل الجيزه التي كانت تميزها، المرأة هنا فيه الحبيب بالنسبة إلى الشاعر، ومعزلة هو العمل الشعري كله يسير به إلى هذا النسق، وكما "عشتر" تحض العالم بمرورها به، وتحضه ببعدها عنه، كذلك أنثى الشاعر، قد جعلته مجباً يجيش على ذكرها، ويعنى أن نمر به كي يرا من أسفله الجنسية والزوجة

أنا الموج الغريب وسحلي فوضاي

ممنوني لايرا من ذنوبي كلها

وتعدي ماني

بما أوتيت

من قصب العباب (١٧)

مقطع من آخر، ومع هذا ينظر إلى الشاعر يقول
كل ما تلمسين
تحولك ولعلك إلى ذهب وعصافير
والأرض تصبح أبسط من زهرة حين تضحكين
وإذا تفلتين في فنوم
يبيض مربا حمام بطول ذراعك
ثم يصيران لنور
زهرا من الياسمين

(... ..)

اليوت التي لا تكونين فيها تضيق بجدرانها
لوحشة

الثوب التي ترتدين سواها تنن من البرد
والكلمات التي لا تقرأينها

تجتمع مثل الأمس حول
ضريح ثلاثة

بأي أيد سوف ادفع هذا العنبر إلى الخلف حين
تقبين؟

(... ..)

المصوني لمسترجع العصر ما فات من جمدي
المر

أو ما تحزن من ليلاتي على شفة الأزمه
ينبغي أن تقبلي لكي تقضحي وحشتي

(... ..)

ينبغي أن يضمك شخص سواي
لكي تتركبي كم أحيك

أن يتشرد نهدي في وتر غير كفي
كي يخلع الناس اسمائهم فوق جسمي الفقير

وكي يرقعوني كذنب مريض
على الارصة (٢٠)

بعد هذه المقطع الطويل نسبياً، يستطيع أن
يستخرج روبة الشاعر المرأة من خلال ثلاثيته كلها،
فهو في القصيدة الأولى يحكى تجربته بحث عن
الأنثى الحبيبة، وهو لا يلقي بها، بل إلى جميع
تجربته معها، على سواها، فهي الكثير من عدم
الرضاء وهذه من الناحية الاجتماعية، فهي معقول
لأن الأسفل لا يستطيع أن يجد المرأة الحبيبة منذ
اللحظة التي يبحث فيها عنها، أما القصيدة الثانية فقد
اقترب الشاعر من مله بها، وصوب المرأة أقرب
إليه لأنها أعطته الحب والرفق والحنان، ولكن دورة
الحياة شاعت أن يكون الغياب يطل للموقف الثاني
القصيدة الثالثة لتظهر أن الشاعر عثر على صلبه،
ودخل الاستغراق إلى حياته، فاعتكر على لحنه التي
احتلقت جذريا عما سبق؛ إلى المرأة هنا سكبت

بعد ذلك يسير القصيدة منجهة نحو اليوح
والتذكر، فالتعب بالملطية وحديث الذكريات،
يسير الشاعر تجربته مع المرأة، ويتذكر أكثر
التفصيل بقه، يحدثنا صلياً ملام جبروتها

أه من جمدي القليل وكثرة امرأة
نصب على وردة روحها فتفيض على
كي توزع ما تبقى من ثوبها على الفتاح
قائمة نعي بمقص رغبتي
ودلفة كابتها إلى الأعلى

لتسقط مثل عاصمة على جمدي
الخراب (١٨)

إن الشاعر يعيش حالة اغتراب وجونية
تدخل طعم المرارة التي علمه باستمرار، ولذلك
في تجربته العسية مع المرأة ينحدر إلى تجربة
ظلمه مضطربة، ويحدث له الشاعر الفعس
بالموسيقا، المستحرة من تعليات البحر الكليل،
أقرب إلى العلية المنسوبة للمطبخه سلاطين،
والشاعر يطل فدياً على صلبه لفته حيث أنها
لم تلتفت من عقلها إلى العطافية والسيطرة على
الرغم من الإنسيابية الواضحة في عفو العيزام،
وهذا ما يحدث للشاعر في كل أعماله، وليس في
العمل وحده

جسدان متحدان في موت
ومضولان بالتنازع
لا يتملكان سوى ارتفاعات
مهذبة بصاغة الفرق
ولا يضيها
سوى نجم الملاسة للذي يطلو

على قمم الحراب (١٩)

بأن القصيدة الثالثة وفيها يطل الشاعر
مصر على أذهان السلفي، بعد أن بدأ الشاعر
طافاً مملطاً ناقصاً على المرأة في قصيدته
الأولى، عتلك هذا الموقف في قصيدته الثانية،
وصار يسكن الحظف المبيدة التي ضاها معها،
ثم نبت القصيدة الثالثة "المنسي" هشت المرأة
أميزه على الشاعر، ومحتوا من العسية والحب،
ما يصيب عه كثير من قصائد العزل، حتى لم يكن
العزل في هذه القصيدة، في رأيي، من أجل
هساند العزل التي كتبت في الشعر الحديث
والشعر فيها اسفل مشعوف عزز حالته لعه
عاطفية فيها الكثير من الرقي، وتبقى المشكلة
كاملة في إمكانية اقتطاع مقطع من هذه القصيدة
للاستشهاد على هذه اللغة، ذلك أن الوحدة
العسوية نكر ما تتجلى في هذه القصيدة، فالألفاظ
تولد المعاني بحيث يصعب على المرء ابتسار

الشاعر ، ويسرّب إلى جسمه وروحه ، ولحمه ،
حتى حق لنا القول لقد وجد الشاعر الآن نصه
الثاني

كأنّي أجزّ لمنين إليك لكي تسكتي جوعها
أو كأنّ النعشاء اللواتي تعاقبن فوق مطوح

لحمي

لم يكن سوى حضرات

تُحصن هذا المهبّ الذي بذعك

لئلا تصب رياحي

بمجرى

سواء (٢١)

هذا يؤذي طبعاً إلى أن تمزق المرأة هذا
صفة القدسية

— المصنفي يوسّرج العصر ما فات من
جسد العر (من ٨٨)

— المصنفي لا رجع عشرين عاماً إلى الخلف
(من ٩٠)

— المصنفي لكي لا اضل طريقاً إلى البيت
(من ٩١)

— واترك بين جسمي وبين القلب
شفاً قبله

في أرجل موعده يامي

إلى القيلة القليلة

(من ٩٧)

إن المصيدة الحقيقية هي التي كهت الشاعر ،
عاطفه والغايط ، وجعلت شعره يعمل بحر موج
عاطفي كبير ، وبذلك فإن هذه الثلاثية يمكن أن نعدّ
وصفاً لرحلته البحث عن الإنسي ، فإن لم يلق
الشاعر هذه الإنسي هي المصيدة الأولى ، وإن
صاعق منه بحكم قانس من القدر هي المصيدة
الثانية ، فإنه عثر عليها في قصيدته الثالثة ، ولذلك
أشير أن الحكم على الشاعر من المصيدة الأولى
فيه جور كبير ، الموقف الحقيقي ، تجلّى في المصيدة
الثانية ، وروح في الأخيرة لهو شوقي ، ربيع ههنا
الشاعر العليق بامتياز

الهوامش

١. دار الآداب، بيروت، ط١٩٩٢
٢. مرتبة العار، من ٦٣
٣. المصنر نصه، من ٦٣ - ٦٤
٤. المصنر نصه، من ٦٤
٥. للمزيد من المطومات من هذا الموضوع انظر في
التنصص المصنوي - نصية الحيرة في أغاني مهجر
الدمشقي، وفريق مطبوع، تحولات الخطاب الثقافي
العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن،
٢٠٠٦، من ١٤٨ وما بعدها
٦. مرتبة العار، من ٦٥
٧. المصنر نصه، من ٦٧
٨. المصنر نصه، من ٦٩
٩. المصنر نصه، من ٦٩
١٠. المصنر نصه، من ٦٨
١١. المصنر نصه، من ٦٠
١٢. المصنر نصه، من ٦١
١٣. المصنر نصه، من ٦٢
١٤. المصنر نصه، من ٦٣
١٥. المصنر نصه، من ٦٤
١٦. المصنر نصه، من ٦٦
١٧. المصنر نصه، من ٦٧
١٨. المصنر نصه، من ٦٨ - ٧٩
١٩. المصنر نصه، من ٨٣ - ٨٤
٢٠. المصنر نصه، من ٨٦ - ٨٩
٢١. المصنر نصه، من ٩٠

الجرح الأخضر يورق في القلب

(رزان أياسو بين شفافية
التعبير والثورة على القيود)

صد اللطيف الأرمأؤوط *

تقدم الشاعرة السورية "رزان أياسو" محاولتها الشعرية الثنائية بعنوان (المرأة فوق الوهم) وهي تضم ثمانية وأربعين قصيدة شعرياً في حلة أنيقة تربتها الرسوم الانطباعية المعبرة، والورق الصفيق والخلف الأبيض، منطلقة من أن إخراج الديوان وتقديمه للقاري بجمال وانفذة هم تعبير عن احترام الشاعرة لنفسها ولقراءها.

وبفضل النقد، وقع نظري على إحدى قصائده بعنوان "نقد البذاء" وفيه تصغر الشاعرة من النقد الذي يدعي أنه يقدم نقداً بناءً، بينما هو يكبل المديح الزائفة مرضاة لأحد الشعراء، تقول:

إن النقد بوارى الأضراء

هل عرفت لماذا نحن

في ركب الأغبياء

نمشي قدام.. لكن نحو الوراء؟

■

بالمرأة، نقسّمها في إطار رؤيتها الذاتية إنسانية وشاعرة، وقد عاجلتنا صراحتها، لأنها ألبنا أن يعتبر الحعلق بمجالات يمتد بها الأمان وحواس من سجلها الحقيقية، ونرصدناها صيغة للقول بالأمر الواقع والعبث المشترك الذي حرص على استمراره، نحن ننازي أحياناً بالهرج، وهي لا ترمي بصموم هذه العلاقة، علاقه تقتسر على ريفها في مجتمع يتطلع إلى الحرية، ويحطم العنود المعروضة على المرأة في إطار سلطوية الرجل واستبداده، واحتلال النور بين ما منحه المجتمع من فرص وما قيد المرأة من قيود.

وقد لمست في تشجيعها لنقد المقيم، نقطة إيجابية ثانية لها أصعبها في إخراج الديوان، شجعتني على أن جاوز المدح في راسمه مجموعها الشعرية شكلاً ومصنوعاً، مستعيراً بعض ما يزر من صراحتها وجراتها وشفافيتها في نالها الإبداعي، أملاً أن يتسع صدرها له.

ورلى أياسو شاعره خطم الشعر في فضاء من الحرية غير المقيده، وزادها الصراحة في التعبير، وبحرية الواقع بصوره، وحاصله فيما يطبق بموضوع الشعر المحبب، وهو علاقة الرجل

والنثر، لكن ذاتها التي اعتادت الفصل بين هذين الأدب لا تستقيم هذا التحول، وللشاعرة أن تطالب هذا أن تنظر على الذاتية التي نرجس عنها، لكن نرجسنا الغيبه نرجس هذا التحول، كما لا تتقبل هذه الذاتية الشريفة، تتناول اللحم المحلى في بعض أطعمته المعروفة، لكنه يجذر الأعرف بال منابع قراءة الشبوان تكسر حدة هذا اللون، فتبدو بصورة المشبعة أكثر قبولاً بعد متابعة عقد منها، وخاصة أن الشاعر يصعب على بعض صورته أو شبهة من المحال والصور البيانية التي تعرب بياها من الشعر، ويحرجه من دائرة النثر، وتسمى على كتابها بصفا علقها بها.

إيقاع قصوة بعينيك

مثل سفر المرايا

موعد وخديا

وبين عمة الشعر

واشواق النثر

تولد الحكايا

وأنا علق في بحر الكحل

لا يدرى للدرج نهاية



ما لنا واللقد موار به وسابره التي أصبحت في مهت الأريج أمام هذا اللون المنحرج من التعبير تلك العربة التي بسب وكلمها يتكسح في طر بها كل العروق والجيد الذي يحول من مجرى نهر الإبداع المبرع بلهفة إلى مصبه.



لننقل إلى مضمون شعر الشاعرة الذي يوحى به عنوان الشبوان (أمره هو الوهم) فالشاعرة رز أن يطمح في تمني شخصية المرأة الشرقية المصطنعة والمبتذلة الحقوق، ويتكسح بر ربه كل لون من المصانير أو العمالة التي تفسر عري الواقع، تريد للمرأة أن يرح من عالم الوهم الذي تعيش فيه، وهو هم تطمس قودها وبسوعها، هو وعيا إلى حب الرجل والوك امسي طمحا يقيه المجمع لاستلابها، وحر مها الحاصل قدي يطمح إليه من المجمع فلا غربة أن يحوّل حبها العري في هذا إلى لون من التصعيد يجعلها تتمسك بحب قنصر والى وحسن الأم وعشق الوطن الذي لا ريف فيه، كما يصح من إهداء الشبوان

صوت فيروز والعنق

وجه أمي ونعني

امر لا يرجي بعد العنق

وقد تقرب هذه الحرية التي تناولت الشاعرة من خلالها مصامين المجموعة الشعرية بلون أمر من الحرية العبية، تتطرق ببناء قصص الشعر، من المظوم من الترابف الغيبه اعلم حنودا بين الشعر والنثر، وحين طلق النع أحدث بعد تطعيم هذه الحدود بشكل من الإبداع الأدبي تتجاوز هذه الحدود بين هذين العيين كقصيدة النثر التي اعترف بها بعض النقاد، لكنهم يندوها بشرط منها أن تقوم القصيدة على التكتيف الحسي، وتحدّر من الإيقاع الحزجي ويطلع مغرأ، بلون من الإيهام يسمح للعري بمشركة الشاعر في البحث عن المعنى كما اعترف النقاد بلون آخر من الشعر عزم بالفعيلة ينوز على روية القصيدة التقليدية ويحدّر من اورش يحدّر الشعر بتطعيم الشطره الي هو صل شعر به متغلبه الطول ونسوع هبها الغوامي وهو رجب معين والمتنصص للشبوان بحسب ان الشاعرة "زرق" سماورت هذه التقسيمات والتقسود، وملاست حربيه في كتبه لون من الشعر، لا يدرج في باب شعر الفعيلة ولا في قصيدة النثر، شعرها أقرب إلى أن يكون فواصل من الكلام الشعري الواضح والمباشر، تنتهي بمجمل متداويه وفق ترتيب أحزبه

إن الدرس قد يحرم حربة الشاعرة في حثيل هذه البنية التي لم يلقها، ويرأها لونا من النثر المسجوع، لأن ربه الأدبية التي منطلت بردهم ألوان الأدبي، ينكره وهو يقرأ بصورين الشبوان الشعرية بأصناف من النثر، لا يراها تمت إلى الشعر بصله

أهلاً، وإلا فالكلام مستحالة

ولا تلق التهم هكذا

بامتياز وعجالة

أنا ثم أزرع بذور الحب

في دنياك أو ناله

أحببتك على طريقي

ولكلامي أكثر من دلالة

أنا لا أهوى شخصاً

إنما أحب الحب، مجرد حالة



ربما كل المبتذون من هوة الشعر، يسيرون بهذا النمط من المسج لجهلهم القواعد العبية، أما أن تتبداه شاعرة لها ذوق فلي مطبو على، تلك يعني أنها اختارته مسجها وأسلوبها شعرها، وأحرجه من دنوة قنصر المصنوع فاصفة، ولا بد للناقد أن يحترم جيلها بعد أن أمتحت الحدود بين الشعر

محبته هي علاقتها الروحية، وأنه سيغدها بحبه من
الحجاب، فز هص مدارته المكتوفة

من أنت حتى تقرر عني
كيف ارضى.. ومتى اثور؟
لست اسيرة زواجي "كما تلقن"
ولا يضيرني زوج غير
هذا الذي نسميه عشفاً
أما اراه بهتاً وزور
ما أنا بالقاتلي تنقض عهدها
إن عاهدت لو تجور
ينهلني عنك رب السماء
وقلب بين اضلاعي ظهور

فالمرأة وطنها الحب، حثها ر جلها يقوم على
الحب المتبادل والاحترام والصبر، وحبها الولد
عطاء يبدأ من طرف واحد ثم يمد لى حبها مع
الطيب، احساها التي يحمل الجنين وطن لها
القدام، وعد واحد لها وله
اتمس فلق امالي
في قضعت المنين
ولعن قنطر في مراتي
فوشق لغده الياسمين
واعرف اني امك الدنيا
ففي احشائي
بنيت وطناً لجنين

عظيمه هي عطلة الأمومة، لكن الرجل لا
يُحسن فهمها احباً، بل قد يفر من هذا القام
المجهول الذي يبرق قلب الذي احبه، ويحسه على
احتلاله في عركه هو فيها الحاضر، فليترك انه لا
يوجد حب اعلم من حب الام لولدها، وانه يظل يحتل
راويه في قلب امراه، لكن مشاعر الأمل المشترك
والرابطة التي توحد بينهما تهب ر عية الطفل
ويستمر لى الحية على الارض، ولا تريد الشاعرة
لرجل ان يكون امعة ليس حراً ولا بزداء، ولا يهل
ان يكون فاقد الذات والهوية

أنت شخص بلا ملاح
ولا اي تضاريس
وفي منطق الرجولة
تفتقر إلى كل المقاييس
لو أن رجلاً معي بهذا اللون

وتتساءل في مقطوعة عوانها (من أنا) عن
هويتها الانسانية فتعرف حبها انها كتلة من
الأميبات وحش أبدي موروث إلى الجمال
والحب، تعبّر عنها شعرها
كل حروف الطيف ترتاح
بين اوراقها هنا
فلزرع فيها بقور الحب
واقصادي.. قصائد ملونة

بالشعر وحده الذي تلجأ اليه شعر بلدياتها،
وبرسلاته الناجمة تقيم عالماً بصوص احباطها
وحبيبات امها من الواقع، من الازداد إلى براعة
الطغور وبغايا

أنا اتصع الرصاة
على درقي
وقلبي قلب طفل شغوف
اترقب رم الحصاد
وموعد القطوف
ورجلاً ياتيبي حاسماً
كحد الميف
اشم منه اذا ما ضمتني
ريح الام العطوف

في حبيبها إلى الرجل، وهو حين غريزي لا
يقدر على التحرر منه، تقيم الشاعرة حاضراً حب
الحب المعروض عليها بالطره والرجل الذي
تحبه، فتسعى إليه بداهم من اوجد الطبيعة فيها
من ميل، وتغتنقه مع ميلها إلى الحب، وليس حباً
موجها لشخصه

أنا لا أهرى شخصاً
إنما أحب الحب
مجرد حالة

وتقودها التجارب المحيطة مع الرجل إلى
إنائه وتكرينه، فهو ليس أكثر من فرقة منتظمة
بين الزهور، منض رحيما ثم يحصر حبها،
وهو مداور انساني لا يهيم من الحب إلا به،
يتقرب إلى المرأة، ولو كفت مرتبطة بسواها،
ويجبر لنصه أن يرب عنها في يدها بها

ولا في بلاطه زائر
وما زلت أصورغ ألياتي في الهوى
امتويت تلهو وبشار
وازدت في نفسي همها
ليت الذي احبني. شاعر!

وحيلة الرجل تُعد مربية قاسمة، ويقطع الشك باليقين، لأن حول القلب لامية ثانية، «علاء مريح بجسده الحبيب ودعه حتى إلى جعل الرجل ياعدل وأهيه، كئي تكبر محبوبته عاقراً أو ألمت بها علة أو أقعدتها مرض أو عجز

لا أنت تبحث عن طفل

يحمل لمجادك

ولا عن يد حاتية

خبرتك زحنا

تبوع ملساتي

لنقتري بها لذات قاتية

تلهوت بهراتي ودمعتي

ثم ليمت ثوب الضحية الراضية

ويتزعج الرجل بهذه الإعداء، ويتزوج سواها أو يطلها، متأسفاً أنه زوجها ملكه على عرض الفرح، فكيف تلمس المرأة ويثق به وهي ترى كل يوم ماسي يعمل على مسرح الحب * وهل تأمن الشاه على نفسها أن صاهب ربا، لا يرى إلا بهمة مبدأ مودجا على مملكته المذكورة

لا ترى نفسك إلا على سرير الهوى

مكتمل الصورة

تفتح الهند والسنذ

بلفذهب تشتري النساء، والإساءة

وتصم إلى رعاياك

ما شاء الله

خصوراً وثغوراً

وتصلى في النهاية

أنك فار من في اسطورة

خلق فوق خطايك

فقد قلتم ان يجاور للنصور

ريما قتلكه

يريد الشاعرة أن يعلو على الصعقر ويسمو، أن يكون "جرحاً أحصر" يورق فيه سملة ويشرواً وفيها أكبر يخلق فوق الأخطاء الصعيرة ويسمع ويلاعن النور بيلته، وأن يزع من قلبه داء الشك والريبة والظنور، ويثق بمن أحب، لا الشك تدبر الصعوط لا سبيل عده لأي حنلاص أو انقلاص ويريد أن يكون لهما مرياً يسحب للحوار، وقد ولي الز من الذي يكون فيه الرجل شهريار والمزاهة تسمن منه حيلها بالمداراة، وتسمى لو يرضيها على علانها في بويات تعظها وجوبها، في لومها الذي يحلها إلى ليوه، وبعدها التي يجعله حملاً فما من امراه في الكور تكبر وتسا أو صخرة لا تحركها العواصف، طيس له أن يسايل عن سر بظليتها مع لفصول لأنها الشمس والريح والمطر

ونكره في الرجل الكند والائرة، أن يجعلها متاعاً يمرقه بالحدع والتودد الكاذب

لا غربة أن تبهني

ففي منطق النصور

يباع عند اللزوم

القلب والشرف

وليس الحب جنساً كما يتوهم الرجل، فالسيز يحمد ليه المقدس، وآله الجنس خطي، شطبه، قد تحول الحب إلى اربوه شيق جنسي، ماتت الامة وامسى لكل من قلمشيق حر وفيه وظل وعين لا ترى إلا بها، لا يعين للحب

لم بعد لرحلة لمد الجزر

أي معنى

وانطلقت شراة التصر بعينك

خدعنا من الألفعة والتمثيل

اذ كلما اجتمعنا، فجعا

لأن جسداً لا نبض فيه

لكنوية في حد ذاته ولعة

ومن دعاه الحب هذا الوجه المشترك من الميول، فاقسي ما تعنيه شاعرة أن يكون رجلها مثيل الإحصان لا يسرها لانه لنطبق معها في عالم الروح والتسامي بالفتن

ما كنت صديق الشعر يوماً

صبرني وجمعتني
ثم استسلمت مني
أمرأه نائي من سنهي
على حطام الحب صعبة

•

وعظيمة تلك المرأة التي لا تستقرها أنسوك
الطريق ومرارة المديرة
أي منطق في خصوصتنا؟
ما الذي يلقي به الحقد؟
لا يطلب العمر إلا معا
تمشي به بدا بيد
فتعالي لتفتح المعنى
على اجنحة الوعد
وفي لم تكت
فحبسي بريد يحمل شذات
ومطر فيه جميل الرذ...

•

أجل أنه درس في الصوم الإنسانية توجهه
الشاعرة "زراي الباس" للمرأة المصرية التي بدعها
صبر الأفق إلى الثورة على واقع يعصف بمصاد، فما
أجمل أن تبدي مسجعا ويطلب أمام عيت الرجل،
ليطلب معاً في سنوات عمرها في سلام روي
ولكنك جماعه وبرواته يسعدني

إلى الشاعرة زراي تحمل المرأة نبرة انهيل
العلاقة بين المحبين أو الزوجين، ندعها العيزة
الحياء أحبنا وصيق الأيق، أو الرعونة والطيش
إلى سديم عظام بنت أسسه بالحب، وندعها
سطحيتها إلى مطردة الرجل، والشك، بتصرفاته،
ويودها الوهم إلى عزله وبغيره
مضجك ما تدعيه

موصف أن تكون امرأة بهذا القهار
فلا أنا أكثر حسناً منها
ولا هي أقل شأناً بين التماء
نكفها من غير قصد
تراقع هامتي ولزبد كبريائي
فأمرأة بهذا المظنية والمفقه
تخشي علي زوجها حتى زرقة السماء.

•

والمرأة العظيمة هي التي تتعالي على
جرامها، وتعلم كيف تحيل هزائمها إلى
إسارات، لتكرر (أمرء فوق الوهم)
كلما استرجعت انكسارتي
مكرتها
عظمتي كيف أبعثي قوية؟
وهزائني أنظرها من بعيد
فلأما في العمر هدية
كل أمرأني

فضاء الرؤيا... وفضاء التخيل

(مجموعة كاني أري
لعبد القادر الحصني نموذجاً)

بوسف مصطفى *

١ - مقدمة لا شك أن القصيدة العربية في الجيد منها، والإبداع في قديمه، وحديثه قدمت أفكاراً، ومضماً معرفياً، وفلسفياً، واشتغالاتاً جمالية، ورموزاً وظلت حدود الدلالة فيها لتفتح مساحات، وعوالم في فقرة العربية بلغتها، وتركيبها، وجملتها، ومجمل مكونات البناء القوي فيها..

القول: قدرتها على إقامة اتصال من التشكيل السوري/ الإبداعي الجمالي ومكوناته التجديدية، والتطويرية بمستوى أو آخر استطاع ولوج الأغراض الشعرية المختلفة لأجراء كشف حسي، بمستوى أو بالآخر يرتقي فيه البناء السوري، وتخييله الإيجابي لبيدي صارت شعرية تحمل جذبها، والسوان اشتغالها، والتداعيات مساهمتها، والتزيينات دلالاتها بما يقضي، ويصطبغ بذلك ترسم أحلاماً، وتطلعات، وروى خارج المشاهد والمقصود..

٢ - مقاربة في فضاء النص الشعري
يناول (كاني أري) للشاعر عبد القادر الحصني هو نوع من الانشغال الوجداني، والرحلة الحسية، والمكثفة في طلب السامي، والطيف، والطلق، وفضاءاته التي لا تحدد هذه السعي، والبحث عن الأدوار الشعرية، وتشكيل بقائها تجلي لدى الشاعر هي مظهرات صور به عديده حملت طلب الحقائق، وانظها، والسوء، وطلب الباطن، ومر آلهاء، وانغاء، ووقفاً لربوم تبيض وجهه، وتمسود وجهه، وما يحمله منه الطوي جبر هذه الرحلة تحصر قلوب الأحصر الحصني الانبساطي، وأنتى التطهر العويبة في لرموز الباطن/ (الأزب الأبيض) أرض النتائج البيضاء) (الحبر الطري الأبيض) (جود الطهر ولونها الأبيض) ولا يزالها الأ من على

وعلى صعيد الأسلوبية أحد شكل الخطاب الشعري ممتويات في خطاب الذات الإيمانية بلغة الصمير صمير /الألبا/ الداني الانبساطي المعتد، والفاز على الزوبه والكشف، أو صمير /الألبا/ المحاط على أنه الآخر لكنه يصل أيضاً -إالة /الألبا/ أنت /ألبا/ الإنملي /ألبا/ الإنملي وجودنا في الألبا، والألبا /ألبا/ العائت أيضاً يرى معنا كفا ينتمي إلى عالم الموقال الأرضي، وكفا /الألبا/ الجمعي، وموالة الكربي الكبير

الشاعر هو حالة إنسانية عضة فكثيرا ما هي حالة
الانتكاس، والحيرة، وهن أسرار
الحقيقة الأرائيه مقصه في الوجود، وهي بانية
لأهلها، وعازوها، والإنصاف في حالة العطف، والاضراب
عن العيرة والتفكر

في تعديري كل حضور الصباب هو المعدل
الموصوعي لفكرة عدم وضوح الرؤيا وتشكيلها

وعندما تصفو النفس، والسيرورة تختفي الرؤيا
الثقبة فصباب، وتزول العنونة، ويحصل الكشف،
والرؤيا

في القصيدة الثقبة (كافي) لري / من فصل / ماء
كوثر / والملاحظ أنه استخدم (كوثر) ولم يقل
(الكوثر) لأنه الكوثر معروف وهو عين في الجبة
يشرب منها المطهرون وكونثر الشاعر / ماء
كوثر / ربما هو التوق، والرؤيا، والافتراء، وقرب
المناجاة

يقول (الحصني) ص ١١:

ترتب في بعمك الليل: لا أنت حين تليق تليق،

ولا أنت حين تمام تمام..

لتليق غلظة بين بين..

ولا تدري في صدف المقلتين.

ألي أين تمضي في غربائك المؤد؟

عصف يرسيب الليل في السماء، والسماء من
القلب واليه، والقلب موقع العاطفة ومصاحبها، وهو
النيل يصل / قلب الإنسان / ليلة / والسماء النقية
العاقبة هي التي يحمل الأوكسين، ونعمي حلايا
الحسم وبالتالي ملك الصم، وسلامه الإحسان، أما
السماء فرهاه الدنكة بعلم الليل فهي نداء مصاح
/ الأوكسين الحيلة / ليبعد إليها صفاءها / أوكسين
الحياة هو معدل الهواء، والنفس والصحة،
والحمرة، وبناء مكربف العلم الأرضي

معلق حاصل، والنم والقلب يشويه السواد لا
الصفاء، بعلم هذه لن تحصل الراحة، والشوم،
والطمعنة والرماد، لا هي البهنة، ولا هي السلام
القلب هي حالة العطف، واستدائه حلوه من محورها،
وجوهرها، وحجب لولها هي الفنون لغارة من
الإبصار، والأروبا، هي الصدقة بعقبتها، وعظامها
حلف من بؤبؤ الرؤيا.

الشاعر لا زال هنا في حالة اللارؤيا، والاختلاط
الرمادي المائل إلى السواد

في الاستدراك التلطفي الرجائي يقول
ص ١١:

ادعو عليك بومض النجوم الصغار ببض
قلبي..

وادعو ينهر النهار الذي يملأ الأوتياء..

وكاف وفي مكوها الحامي يقول (واحد عشر بك
بجوم الظهير) - أي ساجدك تعطي بلمعني
الإنساني حتى تراها، وربما تنتظر إليه تصوعا،
وطلبا للحلاص

في استحصار اللياص يقول (نحن
الحوريات المسحورات وراء مسخور الشطلي،
وخلف بياض الأروا) ص ٢٨/١

كما يقول: (والصباب يحاول تبديل أشكاله
في الطيور) ص ٩/٩ / والصباب يحمل أوصا لور
البياص

يتبع (وبادي بالوصف في (المرابي) ص
١٠/١) والمرابي تحمل صفاءها، ورجع بياضها
الشفاف (سكب عنه صليب) والمليب أبيض
اللون، ومصرب مثل هي بياضه

في ديوان (كافي) لري يقدم الشاعر حالات
من التأمل تحصل نوعا من لطف، والحيرة،
والسؤال وغيرها من حالات / الهمس الصوفي /
يردعي فيها الإيهام الصوري الرمزي لهرج من
تخوم السوريلي فوق العقلي في تركيب،
ومستوى الكشف اللوني، والرمكي، والمسلمي
والإنساني في الرسم الصوري

منأحول الافتراء من الحارون التي ذكرتها،
وما حملته قصائد الديوان تطيها في قراءة الفصل

يقول في قصيدة (كافي) لري / القصيدة الأولى
من فصل / ماء كوثر / ص ٩/٩

والضباب يحاول تبديل أشكاله في الطيور..

لكي انتكر فيه الملائكة الطيبين،

ولكني لم أكن انتكر..

هذا حصص السماء، وصديها الصباب
ببذل أشكاله في الطيور كيف تنتقل أشكال
الصباب لكل الصورة الجامعة بين / الصباب
والطيور / هي صورة الطيور، والحركة،
الطيور تطير، والصباب تحرك الرياح كلامها
حاصص للثابت كوني بحرك ومملك القوة، وهو
/ الهواء والريح /

الصباب ينتمي إلى السماء ينتمي إلى الأعلى
هو فريدة، وفعل صادر عن المطلق، والملائكة
المرسل أخبروا عنه في القرآن مع البرق،
والصباح، والرععد لكن المعارفة في قوله ألم
أكن انتكر / وهو في حالة الوجود، والطق، وليس
في حالة / التوكل / والتفكر مرحلة في التحول
الوجداني، العرفاني

إنها مرحلة التوكل لكن عدم ثقة الأروبا،
وهو في الأساس حول (كافي) لري / ولم يقل / لعد
/ أين / فلا زالت الرؤيا مختلفة، وعتمه، ولم
يحصل صفاء الرؤيا الحقيقية بعد - عدم تذكر

بأيديهم ماءه في السكلك..

اسلم تحبب الرز، وقتهاء، واحتلاطها
الرمادي، وصباغ الحرب والجوهر (ولانز) في
الفتن (بليج) القاصر إلى المصراع، وطلب
الرحمة والاقتراب فهو بعنوكومص فنجوم
الصنار/ ولم يقل الكناز ربما على صغر النجوم
بمسبب بعدها عن المشاهدة الأرضية، وربما
المقصود النجوم المجردة، خلاف النجوم الكبيرة
كقنصمن التي لا يطيق النظر إليها، وهي في هذا
الحجم من الحرية والصفا

وربما احتاج الصغر حبيبا، ولطافة، واقتربا
لكي بقي معنى النجم/المصوء، وما يحيطه وما
يحده أما بهر النهار فهو جهز لا عتبال،
والعمادة، والمظهر، والصفا الذي يملا طوب
الأولياء، والصلحين، والسلاسل هنا هي سلاسل
طوبهم، وما وطنها من الإيمانية، والمصفاة،
والصنن، والتفوي

انهم الصالحون الذين ترجي شعاعهم، وقد
ارتقوا بأصغرهم، وإيتهم الذي ملا الطوب أفق
عند لفظ بهر النهار/ النهار رمز للزم، وهو
أحد وحده الأبدية، والأولية، والتي بدأ بالثوب
والصدق، والمصاعف، والأيام، والنسب، ثم
الدهور، والأولية التي لا تنهي به النهار
الوجودي الأولي، المتدفق ههنا في هذا الكون
يشرب منه الأولياء، والأولياء، والصالكون،
والقربوب من صفه الأخيه

في قوله يرتد في حيك التل/ الحطب
لأن لكه/ الأول/ لوهو/ والكثير من خلق الكون،
فظة هي في حالة الصغر، والأصغر كلها
محبوبون تدوبنا عن الرحمة، والرواء، والإحسان،
والاقتراب والله قريب لفرله تعالى مر إذا سألك
عبادي عني فاني قريب أجيب دعوة الداعي إذا
دعاني طيمسجنوتوا لي ولومسوا، لي لهم
يرشدون. فاسأل قريب من عبادك ومصراع
الاستجابة لبيده المؤمنين

في الرؤيا الخامسة من فصل إمام كوثر/

لص ٩٨ يقول

تخورت شمسه عباد شمسه هذا الذي
يعترينيه.

سروح يبلثها النور.. الثمن ما يتسقط من
زطب الجمر..

مسالك: لا تتركى حجرا نالما وحده في
العراء..

ولا تتركى الأرض ترنو إلى زهرة وحدها
في الإثناء..

ولا تتركى عاشقا ليقول.. (كتي غريبك بين
النساء) (٢).

الشمس رمز السماء، والنعب عباد الشمس
التي المعروف رمز للصورة والطاعة والانحاء
فهو بيل مع ميلان فرض الشمس من الشروق إلى
المغرب أنها الاستجابة الطميه لحر كيه صوء
الشمس، وطب فتنارة هذه الحقيقة العلمية توطيها
صويا (عباد شمسه هذا الذي يعترينيه) فهو من
معنى عباد الشمس بيل في الشمس، أنها جهة
المكمل الأعلى، والشمس رمز السماء، والكور،
وعظمه الحلق، والمعاربه يصع في الشكل، فاقصم
فرض، ورهوه عباد الشمس تأخذ الشكل الغريحي،
والشمس في عرونها صغراء، ورهوه عباد الشمس
رهوه أصغر، والجمع بين الشاعر، وعباد الشمس
عصرون الأول هو العنصر اللوني، والعنصر
الحركي في الميل فهو في صغره عتفه، وقوته،
ووحده، ومقله في طلب الغرب، والوصل، وفي
الحقيقة للأعلى كعرض الشمس بدور معه

قال الشاعر الكبير لأحمد شوقي/ في وصف
غروب الشمس بينه المشهور

نزالت تهر إلى القروى نيولا

صفراء تشبه عاشقا مذبولا

فالعشق النبوي، بصني صاحبه، فكيف العشق
الإلهي، والنو القوي، أله المصبي أكثر وفق
الشاعر كثيرا في لونه/ عباد الشمس/ وحركتها،
ولونها وبوطيها الوجني التنبلي

الح ان لا يبقى للحجر قائم في العراء، بل
العباد الشمس/ الحوي الذي يترك ويعمل نحو
الحاصل من وحده الأرضية، وغريته فيها كوهرة
وحدها في الإباء/ أنها غربته، فهو الزهرة في أناته،
والإباء هو محيط الأرضية وحده اغترابه هي أنه
طلب الاتحاق بعالم الأرض كما التعت فيه، ان هار
بشوية كثيرة، انقثت تدوبها، وصفا مزاجها، وارتقت
شعاعية روحها فاقتربت من بزيها

كأن التوسل إلى الشمس التي عمرت جيبه في
قوله/ حين طيل لعلاب جيبني/ ص ١٠١/ لا
تتركيني في وحدي ويهمني يا شمس السماء هل اتوق
لوصالك، للاقتراب من عريك ان أنمي إليك/ كاتني
غريبا/ حيث صمير لكاف يعود على الشمس في
العطب

حنيني من غربي الأرضية، انوسلك العنبي
يعلم الإنس والرباة وفقا للنمائل في هذا العلم، وقد
رمز له بالنساء، والرمز يحمل لالة الحبس، وقد
يعني من النكوة فتناره وصفاها مصعفت، وطعت
الأولية على نثر الأرض وسلكيها

في رؤيته الأخيرة/ المصفاة/ من الفصل
الشعري إمام كوثر/ يقول ص ١٩٩/

هواة رخي..

لَقَى يَا حَبِيبِي تَكَرُّ

أقرب الواحد، وحصل الاستعجاء، وأثر الوجود، والتوق، حصل الكشف فكل من حيرى السامعي العرفي، ونهل من معرزي /الكوفي/ كما يقل في المصطلح المعرفي للصوفي، والترب من كوترزي وتكرُّ كيف كنت، وابن حلت، ودق صمعة الأرعاء

دعوة الذكر دعوة للنبات، والفطنة، والمعارفة بين علم فرسي هل كنه ألم وعذاب وبين عالم علوي يحل بالمسعدة، والعبور، والطول

هكذا بلغ الشاعر /عبد القادر الحصني/ استعجاء الزوجني، والعرفي هي ديوانه /كافي/ رى /إنها محاولاته في رامة الوجود، والكبيرة البشرية

حصلت تصوص في الشاعر مستويين في الرؤية هما: الرؤية المنقورة للوجود، وطبقتها، والتبصر هي الوجود، ولطائف، وجمال، وحرارة البشري، وحرارة كافيته كني واصفاً أن ملائكة مجدلات الكون ومعارنه عرفه، وجمالها، وأقدانية ويصور تركبته مغرب الشاعر كل الجديد في صياغة علاقتها كقول (وَعَيْدُ شمسِ واشِر) ثم بطل /عبد شمس اشعر/ استعمل العطف بدل الصفة عطف /اشعر/ على عبد، عطف اللز على الأصل والأسم، وكلما عظم انزياح المعطوف من المعطوف عليه، ومجتمعه في كل صفة الأفراد، والتنبه، والجمع، والتذكير، والتفخيم، والرفع والصب، والجر أنه يوجد الصفة مع موصوفها والصفة بالأصل صادرة عن -اب- وكبونه موصوف عن الصفة المعدل اللوي لأصل الكثرة الأصلية /العدد/ غلب صفة الشيء كذاته لكن مع الخلاف في الشكل، والتصوير

قوله /لو رآني علي/ بأوصافه في المراتب /أص/ ١٠ /المراتب عكس الصور، والصورة معه للأصل والمراتب في جهة الرؤية والاتكاف، فالأزل مثلاً دعا لمعره في محلوته، ودفعها وعظمه صفاتها دعا لإثراكه من خلال اثرات عظمه صور الكون، من الزهر الصغير، إلى المجرة الكبيرة كلها وأصحها في مراد الكون والمملكة هي مسألة التأمل، والتفكير، والتدبر

اغضب تصوص في الشاعر /الآنزليلحت/ يقول من ١٧/

وَالنَّوْنُ الْخَضِرُ..

على شرفات النجوم لتي لم يتم أهلها بعد غيم رقيق..

يخالطه من بخار العقيق آراهم صفراء..

تنصن أغصانها وتنام..

وتترك قوتها في الشنابق تسهر..

غصونٌ يميل على بعضها بعضاً..

فتحبل بالمصنق الحلبي..

حمام بيضاء تنقر حب النساء الثقيل

في باحة المسجد الأموي..

لَقَى يَا حَبِيبِي..

لَقَى يَا حَبِيبِي ليزداد عرك يوماً وتصبح

أكبر..

لَقَى فِي مَرْزِي..

أنا شمعك المنسقية قبلك..

ثم بأوبى الصنابي عطر طريق الحرير..

ولا تنهت بهير شفاهي.. إنا صبرت ناي..

ولا تنفخ..

الهواء رخى، رمز الأنس والرحمة، وقبول التوبة، واستجابة الدعاء المصون، نبعت بشفاها واحتل من الشمل الصق الحلبي، ربما لأن شملها مطعمة بعنزة فصبه حفظ اللب العالي، والمرفع الشمر، ولكل شمره عليه، وحسنه حافظها القشري السبيك من الجور إلى الصق الحلبي إلى جور الهند الخ حصرت الشمر وغلاها دعه ليستقط في سريرها أصبح رباً من عوالمها، وأقامها، وقصاها، فالسرير رمز لقصاة الأنس الكوبية الكبير إنه سرير الأعراب، والراحة، والمناجاة، واللطف، أنها تسميه البقلة هذه، وكلية قبله يحيى مسافة رحمة كبيرة فهي في عرهابها، انركت، وارتفت وأمرت -عنه- لشم الثوب، والأعراب من /الحجرة العرفية/ أنها شمس /طريق الحرير/ وهو رمز للمشرق، وللمغرب /طريق الحرير/ مسافة بين الجهتين فهو مسافة الكون الأرضي كما دعت للنبات وعدم التمر أولاً العيز /والثوب عوان يمتي كبير

هذه حصل الهيوط لأم عمل العيز والملافة، والأكل من شجرة الرقوم وقد هي عنها يبعث قولها /أنا صمغ لبا للغناء فهي /لمشي/ /والشع مصدر لطق، واللطف يقل /لها/ يحدث بلسان /أي/ بعه، ورغبه وما يربد إليها دعوة للطق بعه إلى /البيت/، والسماء، والأقناء، والأهواء بها وقد أصبح في الجوار العنسي وغادر له الكون الأرضي احتلف اللغة، والموقع، والغرب، والشهادة، والمناجاة، والجدول، أنها الإرباءات لقصوحيه لفرقائه، ومزلاها من التوبة إلى مشاهدة الحصرة الكبرى

يبلغ دعوة التوقية، والاطمئنان في الخطاف ٢٠/

كفاف ليوفاً خيزي للطري

وهذا شراهي من ماء كوتر

أيه السؤال عن الورء - عن مصير هـ الورء
هل سيذهب في تكليف قمر من قفر - والولاء أم
إلى الجبال والجور والفاء - أيها ثمانية الوجود
الأولاد، والفاء وره الأولاد، وره الوداع الأخير،
والغيره في الولاية أول علامت الموت

أخيراً وليس آخراً، والمحدث بطول، فمع الشاعر
/عبد القادر الحصني/ في ديوانه /كفني أرى/
اشتغالات عرافيه من لون وسوع خاصير حملت
حصوصيه نوع الفعابه، وصورها وأحصصرتها،
ولعناتها وبركبتها، ونوع مكشفتها جند في أشعاليه
الكثير من المألوف في الحطاب الصوفي الذي عرفه
لكبير كائن الفصوص، والحلاج، وجلال الدين
الرومي، وابن عربي، والمكروبي وغيرهم

كل غرضه جمالياً، وإبداعياً، ورغبته في تقديم
صور وأشكال وجذبة تحمل جذبا وترجها الإنسي
الكنفي، فإله في مستويات الرؤيا وفصلها
المفروق لها جذبها

٣ - خاتمة:

حمل ديوان /كفني أرى/ مشروع الشعر،
ودوانه اللغوي في المصنوع، والتكبي، والصور،
والإبداع، والإبراهيم، ودلالاتها، والأقرب
أحيانا من القوم الموروثية في الصورة وتشكيلها

تراكيبه الملائكة الطيوس، عطر البهايا، كروبيم
الكلام، وشيق في الرخام، صباح بصفت الحقيقة،
بعليا لليل من دون سكر، سحر سوا عن يورء،
قبط الطيوس، سبل رجاج بكر حركته الصورة في
المنال الأخير

كل فصل من الفصول الشعرية حوى بصع
فصنعت سرجت /الربا/ واشتغالاتها هيها إلى أن
وصل /النزوء/ والكشف/ في فصل /ماه كوثر/
النص ثلث /كفني أرى/ ص/ ١٤/

الخلة في الكهف .

سوكه قلعة وديان .

ليصنع من متى عينيه نافذتين .

نسوبه القلعة، والينين، هي نسوبه الهندسة
والأقرب، صناعة الجور، عيون الصورة والروية
لا يصنع إلا هي هوء الكهوف، والنحو إلى الدات،
والنقل، والوصل. تتحول العيون البشرية إلى يورء
تطل على عالم للمشاهدة والكشف، لعل ذهب إلى
أهل الكهف، وحومهم ثم يسطنهم، وإبراهيم الجديد
لعلم الوجود

في النص السلس من /ماه كوثر/ (كفني أرى)
ص/ ٢٠/

كفلف ليومك خيزي الطري

وهذا شرب من ماء كوثر

أفني يا حبيبى تذكر

صوره موكية المشاهد، وتوليد ملكت لصوره
النماء الليل أحمر، والثلث الحادي الليل هو
السواد به ليل الحجوم المصية. غير عن
الإساءة بالحصر، وهي رمز العطاء،
والحسوة، والجمل

حصل التحول الإبراهيمي في دلالة لون
الليل - هل النجوم لا ينام، بهم ملكت السماء
الفلقون يرقون، ويترافون الوجود حمر الحيم
في السماء، لكه رقيق، ورقة دلالة اقتراب
الروية، والجلال الرب. هذا النعم محتلط سحر
/العقير/ هو نجم مقل إلى للون الصلي. لم يقل
العقير بل هل /بحر العقير/ والبحر صفر عن
هل العقير والعقير حمر أو حجر لمين وكريم،
وعلى /بحر العقير/ يحمل /أهر صواء،
والصواء رمز للشمس، وليلاده كساتر
وحصور اللون حضور الطفلة، والأمر

أصلي الأرضي ندم، أما لونها الأصفر فهو
ساهر في الشيفيك، والشيفيك رمز للسك للفر
والمن، والعلل النجوم في رماها لكن حمها
الأرضي عم الكون، وأصاء الوجود

أيها أو هل النجوم، ومكشفتها من بحر
العقير، ورقيق العيم، وغيرها من معرقات فيص
الحصرة المطلقة التي لا تح

في الفصل الأول من ديوان /كفني أرى/
عدوانه /ماه كوثر/ حصرت الذات وأصحه في
سوالها، ون كات بلغة أا - أت - هو، وغيرها
من مسافر

يقول ص/ ١٤/

فأنت يا ولدي ما رأيت..

تألم إذا أنت لم تنص..

هذا نهال لعينين فأتيتين.

المطلب بالمصير أنت هو دعوة لولده وها
حطاب للذات /الأنا/ لتس البها، وما رآك فيها،
أو تناسها. أيها نهال/ والنهال دلالة الزمن
للمعين فأتيتين. أيها سب الغاء، وهك في الأعلى
دنيا الغاء، أبحث عن حلولك، والباقي، واتس
ديك العائنة

دعوة للحلاص، والنمالي، والارتفاع فوق
الديوي العلي، إلى الحاف النقي

السؤال الكبير يقول ص/ ١٥/

ومخرج عليه سوا عن الورء:

هذا الذي لم يبعه..

وهذا الذي ما اشتريت.

في حفل غرس سيجمل، أم في جنازة
ميت.

تذكر رأيت؟

إبها لرية الحص/ وقد اقتربت منه ترتدي قميص
التهيل الحفيف، والتهيل الحفيف هو الرمز العلوي،
وشعائته خلاف الرمز الأرضي وعذابه الثقيل جاءته
لينسل منها، إبه الكثيف وساعة الإقتراب
والوصول

هكذا في كل فصل شعري ينشأ المشهد
الصوفي، وحركته، وتداخله وتجليه، وينتهي
المكافئ، بالاقتراب والوصول، والمشهد

هذه هي صور الكثيف والوصول، في الجمليات
الصورية الشعرية الصوفية عند الشاعر/ عبيد القادر
العصني/ حملت جمالها، وبافع موسيقها، ومعها
الإشراقية بعدائها، وعنى الدلالة فيها إبه تجرية
وجذبة لها خصوصيتها في المفسق الصوفي
والاستعجال على معرفته وصوره ومكوناته
إنه ديوان (كافي لري)

إنه خبر المشاهدة، والكثيف، والوصول،
والاقتراب، وماه الكثر المعروف إبه اليقظة
والدعوة للتذكر بين ما كل فيه، وما وصل إليه
تذكر الإعتبار

في الفصل الثاني لايمت صورتها تلك/
(كافي لري) ص ٢٩١/

رائنا في عينيه الخشم المنصوبة في
اليفضور..

ورائنا في منطقته مطراً نورانياً وظهوراً
وسائلاً عن حبيبته.. فأشار إلى واحدة منا
وسألها ما لون التور.

إنه الإقتراب العرفاني، وسؤال المعرفة
الالهي، عن علم النور (لون النور) في النص
إنه البحث عن النور

في الفصل الثالث يكتب المراه/ من كافي
لري ص ٤٢/

لريد لدامك.. لكن شمعاً على الباب..

أخراها أنها اتخفت كل زينتها،

وهي تبغي الخفول عنك ولكنها تفعل.

هذا قميص النهار الخفيف..

تلفق من فوق شعرها المرمق.

هوامشة

(١) - كافي لري - القصيدة الثالثة من عنوان (لايمت
صورتها تلك)

(٢) - (كافي لري) بين الشمام - عنوان ديوان شعر
للشاعر البيني شوقي بريح

قراءات الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

د. مزار بركت هبيدي*

حفل العدد الماصي (٤٧٧) من مجلة (الموقف الأدبي) بمجموعة من المقالات والدراسات المتميزة، التي تناولت قضايا أدبية وفكرية متنوعة، تثير اهتمام القارئ، وتنبع به إلى محاور ته، والتفاعل معها. ولاشك أن ذلك هو القاية المتوخاة من نشر أية مقالة في الدوريات والمجلات ذات الطابع الفكري أو الأدبي. وفي الحقيقة، فإن كل مقالة من مقالات ذلك العدد، تستحق وقفة متأنية، ومناقشة مستفيضة، إلا أن ضيق المجال في هذا الباب (قراءة في العدد الماصي)، والذي لحياء صديق الدكتور إبراهيم الجرادى مستجيذاً منه حميدة لغت علونها للمجلات الأدبية الرفيعة التي كانت تشكل عماد الحركة الثقافية، يجعلني مضطراً إلى أن أتركها مبروراً سريعاً، عارضاً بعضها، ومناقشاً بعضها الآخر، وداعياً إلى قراءتها بتمعن في كل الأحوال.

وربما كان قول ما أثار اهتمامي بحث الاستاذ يوسف اسماعيل عن (جماعة الكواكب يوم القصصية وحركة التجريب القصصية الجديدة في المغرب)، لأسبيل عدة، ربما كثر من أهمها فقلنا اليوم للجماعات الأدبية.

القرن الماصي (العشرين) كانت جماعات شعرية، أما هذه الجماعة الجنبية فتمتصو حول من المصه القصيد، سعيه إلى تحليصه مما لقو به من حمود ومطيه، وطرحه لأساليب تطمح إلى تحديثه وتشويره وأذا أحسا بعين الاعتلال كثر من القصص القصيرة. هذه من العنوا الأدبية الجنبية التي سلطت أنبيا العربي، انركا مدى أهمية ما تسمى إليه هذه

فمن المعروف أن مثل هذه الجماعات لم يث دوراً بلزراً في تحديث الأدب العربي واصفاء الحيوية والعنى والتنوع عليه، مثل جماعة أدولو والنيون، ثم جماعة مجلة شعر، وجماعة اصاهه ٧٧، وغيرها قبل أن يطحن الركود على المشهد الأدبي العربي، وتقتصر إنجازاته على التوجهات والإبداعات الفردية، التي ساقى بنصها عن الانصو. تحت راية جماعة أو حركة. أما المصيب الآخر فهو أن للجماعات الأدبية التي عرفناها في

* شاعر ونقد سوري.

الحركة، لإسمها أي مصطلحات مثل (التعريب والتخلي والتجاوز وتفجير اللغة وبلاغة التليص) وغيرها من معطيات الحداثة الأدبية وملاحقها، تكاد تقتصر هي أدخل الكثيرين على فن الشعر دون غيره من الفنون الأدبية

وتتجلى أهمية هذا البحث في ول للكتب بعدد ما على هذه الجماعة التي هابت على مرج ثلاثة تيفلت منبر في تاريخ العصر القصيرة الجديدة في المغرب، وتشتد هذه التيفلت على التعريب العلي، الذي يضم جهازاً معاصرياً يصمم معني (التعظيم والحرق والاقصم والانعقاب والحلقة) ومعارضة كتبه تكسر المرحجيات وتطال بالترتيب كل ما يمت إلى المصاها القصصي المرحجي بصله ومن ذلك بوظائف تليص القصص التي تحول إلى قصا له بعداه السوسيوثقافي من خلال تشكيل السرد البسيط عليه كدينا بحيث يصبح عنصراً قابلاً يستعمل السرد لتشكيل الهنسي وأقاصه حوّل مع الفاعلي الذي يتغلب بوصفه علامة وأهوت لها بعداها وتاريخياتها كما يتم استغلال البسيط وعلامات الترفيم التي تدفع بالفاعلي إلى ضرورة التواويل وفي سبيلات النص المطروحة ويشمل التعريب أبصا السويج هي بنية النص المزدوي وسبببات عناصر جديده من خلال نصيب النص في لوحات أو مشاهد مسرحية مركبة واستخدام الرأغال كمكن حكتي يقدم اشاراته غير القراءه القصريه والتواويل التي تنهض على خلق نص مؤثر بعد الراغ ويهتج في -لاال منجده مما يعني ان الفاعلي لم يعد متغلباً سلبياً وإنما أصبح كقنا ثانيا للضم ومورثاً للسرد المرحجي، وبمستطاعة ان يتلقى النص وفق احلامه ورواه وحصيلته الثقافية

ومما يستجلب للتباحث انه لم يقدم لنا كل ما سبق بشكل خطاب نقدي نظري، وإنما عمد إلى تقديمه في ده تطهيرية لمجموعة قصصية تمثل النتاج الإبداعي لهذه الجماعة، وهي مجموعة (كيف نسلك وحيد القرن) للقصص محمد نعر ومنك أن هذه المجموعة أظهرت لنا كقبت البحث كقبت يتنوع بتفسيره نقدي وسخره نظرية وحسن جمالي وهي متميز وتلك هي اهم مقومات النقاد الأدبي الموهل للعب الدور الموطبه في ابرار جماليات النص الأدبي والإشتره إلى مواطن قصه فيه، وتحفيز المبدعين على اريداد أفكار جديدة في معارستهم الإبداعية

أما المعالفة الثقافية المميزة لاهتمام، فهي معالجة الدكتور عبده عبود حول مفهوم (الأخر) من منظور عربي معاصر من المعروف ان مفهوم (الأخر) يمثل اليوم مسأله مهمه في للكتابة العربية، مما جعلها بواق للبحث على صرورة تحديد المصطلح، فالصو ح المصطلحي شرط

أساس من شروط التفاهم كما يقول الكاتب ولا سبيل إلى تحديد مفهوم (الأخر) قبل الإجابة عن سؤال (من نحن؟) لذلك يلجأ الكاتب إلى البحث في سؤال (الهوية)، عبر قصص الهوية القبطيه، كما ير قصص الهوية الغميه ليريه لأنها في رايه لا تميز عن الأقليات العربيه التي تشاركها في الوطن، كما ير قصص الهوية الإسلامية وحدها لأنها لا تشمل الأقليات الدينية ومن ثم يقرر في للكتب وصفا للهوية الثقافية بـ (الثقافة العربيه الإسلامية) لأن هذه لمسيه هي رايه خنوع الإنجازات الثقافية لكل الدين يعيشون هي العالم العربي من عرب وغير عرب، ومن مسلمين وغير مسلمين، ومن مدنيين وغير مدنيين وإطلاقاً من هذا المفهوم يحدد للكتب (الأخر) هي أولئك الذين لا ينتمون إلى هذه الدائرة الثقافية العربيه الإسلامية، ويصم هؤلاء الأخرين إلى برجل، هالأتك والآيز نيور واليكسانديون والأنوسينيون والفليزيون هم (الأخر) لكن جهتها بهم البعث الإسلامي، ولهم العرب (الأخرين) البيا، أما أوروبا ذات المرحجه الثقافية المسيحية فهي أقرب إلى البيا جرحها ولعوبا وثقافيا من الصين أو اليابان على حد قول المؤلف، الذي يصنف به لا يجوز لنا ان نطرق إلى (الأخرية) بتعريفها شيئا حرجياً حسب، فهناك التماسه إلى الأخر الخارجي (أخر باطني) لا يقل أهمية وخطورة عن الأخر الخارجي، وهو الأخر السبيني أو القسومي أو العرفسي أو القسوي أو الأيبولوجي أو القسولي، وقد يترأسل هذه الوعالي من (الأخرية) وبجذال الشاذير، وقد يتصاعد التناقض مع الأخر الدخلي إلى درجة تهدد بتفجير الكيفال الوطني، على حد تعبير الكاتب

وهذا لا بد لي من أن أهد لأستاذ للكتب في بعضين سألتي الأهمية، وتبديني الحساسية، في الوقت نفسه أما النقطه الأولى فيبدو وكأنها تناقض وقع فيه للكتب، حين بحث في سؤال الهوية، وبوصل إلى اقتراحه بوصف ثقافته الثقافية العربية الإسلامية، مبدراً بذلك بل هذه الصيغة يتسوعب الأجارات الثقافية لكل الذين يعيشون في العلم العربي من عرب وغير عرب، ومن مسلمين وغير مسلمين، ومن ثم فإنه بذلك يكرر ما أعطي لسؤال الهوية (أخرية) نوح جميع اتجاه المنطقه، حصص التطور عن عروقتهم وتناقضهم إلا أنه بعد ذلك يظل يعود للحديث عن (الأخر الدخلي)، السبيني أو الغموي أو العرفسي أو القسولي أو الأيبولوجي أو السبيني، ويصفه بأنه لا يقل خطورة وأهمية عن الأخر الخارجي، مما يعني الأساس الذي جعله يحدد بوصفه لهية (أخر) من تون غيره من الفروع صلب المطروحة

أما النقطه الثانية، فتتعلق بتحديد لجرجات (الأخرية) وعده للجمعيات ذات الثقافة الشرقيه مثل الصين والهند واليابان، أكثر بعداً عنا من أوروبا والغرب متغلباً الجدور الثقافية والفرجه والتجارية

الإجمالية التي غالباً ما تكون دينية حلقية، اجتماعية، وأحياناً سياسية، مع غياب واضح لإدراك العوارق المميزة التي يصف بها شعب دون غيره من الشعوب العربية، بمعنى غياب المراهب والحصلصم الاجتماعية والثقافية التي تفسم مكثفاً دون غيره من الأملاك الأوربية، والنظر إلى العرب بوصفه كياناً واحداً يمثل (الأخر) في سوال اليهود، وسؤال الأصله والمعاصرة.

وفي الحقيقة، هل كاتب هذه المقالة، استطاع فعلاً أن يمسح جوانب مهمة من هذا السؤال، كما تجلّى في مجموعة من الأعمال القصصية العنانية المعاصرة.

وإذا انطلقنا إلى المقالة الموسومة بعنوان (المعتمد والعنف الصهيوني في رواية الصراع العربي - الإسرائيلي) لفأبحث عند لقائنا شرفاً، نجد انصفاً اسم موضوع بالغ الأهمية، وقلم انبه إليه القيد ودارسو الأناث المعاصرة، وهو رصد ثنائية المعتمد والعنف في الأعمال الروائية، وبعاق النص الروائي بالمعتمد إلا أن القصص البحث على روايتين صفت هما أسلوبه قبله الميلاد ليوحي المنصب، وكنت جاسوساً في إسرائيل - رأت الهجس لصالح مرسى، دون غيرهما من المعتمد الكبير من الروايات التي تناولت مسألة الصراع العربي الإسرائيلي، بحث من أهميه الذراسة، كما بحث منها أيضاً الاستنتاجات المتممعه التي طرحتها للكتاب، والتعميمات الكثيرة، التي يصحح إلى مراحمة ونفاق عذ عن رعيي بل دراسة موضوع المعتمد والعنف، ستكون أكثر عني بكثير، لو تناولت الأعمال الروائية التي كتبها إسرائيليون، ووظفوا فيها معتقداتهم وراعيهم توطيهاً خطيراً.

أما مقالة (ملاحم ذرامية في التراث العربي، دراسة في الظواهر والدلالات، للأسناد هيثم يحيى الحواجه، هذا زبها موضوعه لجهود كثير من الباحثين العرب، الذين أجدهم انصهم وراعيهم في النقيب عن الظواهر المميزة في التراث الأدبي أو الشعبي عند العرب وزما كل ما ينفع تلكهم هو غرسه الذي أصبح عنه في مقدمته، والذي يحده في أن كشفه عن الملاحم الذرامية في عدد من الظواهر الشعبية، بهدف إلى وضعها في خدمة المعتمد حنين والمبدعين للإفادة منها وتوظيفها في أعمالهم الإبداعية الحديثة، ولا سيما المسرحية منها، فإدام التراث يحيى اليهود والإنشاء، فلا بد من تفاعله مع الثقافات الحديثة، ولاب من توظيفه لتجلى صورة التفرج الأدبي وظهور الإبداع فيه واضحة بيضاء، على حد تعبيره. وعلى كل حال، فإن مقدمته للكتاب كد على عرض واقع لبعض الظواهر الشعبية مثل احتفالات خميس المشايخ، والعرض والطفل والمولد والعراسة وغيرها، وتتبع للملاحم الذرامية فيها، كل ذلك لا

والثقافية التي نرطنها تلك المجتمعات، منذ ما قبل بزوغ الحضارة الإسلامية، والتي تعورب هماً بعد بتغير الثقافة العربية الإسلامية التي تفاعلت في أوساط متعددة في تلك المجتمعات. وبذلك هو التفسير الطبقي للمسألة التي عدها الكاتب معسوبة، وهي كيف جلبت أوربا من العالم العربي الإسلامي هدفاً لاطماعها الاستعمارية، عندما صالحت الصبر، وغرزا من دول شرق اسيا، مع حركات التحرر الوطني العربية.

ومهما يكن من أمر، على مما يحدد للكاتب، تأكيداً على أن للعالم العربي مصلحة جوهرية في حوار الثقافات، وهي الحوار مع (الأخر العربي) بشكل خاص ولا أعرف لماذا خصص الأخر العربي من الأوامر الروحية والثقافية والتاريخية وتأكيداً أيضاً على أن العرب لابد لهم من تحليل تغييرات جذرية على أوضاعهم السياسية والاجتماعية والتربوية والتعليمية والإعلامية والفنية، حيث شمع ثقافتهم الحوار مع الآخر أما ما هي تلك التغيرات الجذرية المطلوبة، فمسألة تصاح إلى الكثير من الحوار ولبحث في النق التفاصيل.

ربطنا في العدد بصفه مقالة أخرى، وثيقة الصلة بمسألة اليهود والعلاقة مع (الأخر)، وإن كانت تبس عن الكالم النظري، ونؤمل لمة القف الأدبي، ليس ملاحم العلاقة بين (الأخر) (الأخر) كما صورتها انصه القصص العنانية المعاصرة. وهي مقالة الأستاذ أحمد بن صادق بن محمد اللواتي، المعنوية ب (بعض الاكتشافات والنق إلى المعرفة) ويؤكد الكاتب أنه احتار معبر (اللقاء مع الغرب) دون غيره من التعديرات المستعملة في هذا الصند، من هيل مواجهة أو صدام أو صراع أو حوار، انطلاقاً من حرصه على منح الموضوع درجة كافية من الاتساع تتيج إلى يتناول كل المواقف والظروف والاتجاهات التي جلبت بها ملاحم لقاء العرب في القصص القصيرة المعاصرة المعاصرة، ويلخص للكاتب أهم هذه الملاحم في التوق إلى المعرفة، ودفعه الاكتشاف، الذي لا يتوق على الإهتمام بمقاييد الحضارة العربية، بل إلى القصص المعنوية لا تلو من إشارات إلى جوانب إيجابية في الحياة العربية. ويتحدث الكاتب عن تصوير تلك القصص للإنسان المعاصر متفيرا بواقعه الإسماعية الذاهبه التي جعلته مختلفاً في الوسط العربي الذي يطغى به البرود على العلاقات الاجتماعية المتقلبة، ويلطخ القند إلى تلك القصص في جعلها كانت ميل إلى النظر إلى الغرب نظره كلية تستخلص المحصلة

كتيب المقالة في مصطلح المفهوم ومفهوم المصطلح، وهي إجابة المصطلح واستمرارية التوليد، وهي الأبعاد الطرية والمنهجية لإشكالية المصطلح النقدي وتبيين أهمية هذه المسائل جميعها بعدم الباحث عزماً لواقع الاصطلاح العربي نظرية التفكي، ليحسم بحثه بتقديم سبل منهجية لمصطلح المصطلح في نظرية التفكي وربما جزئي أن أعد هذه المقالة أهم ما حملته هذا العدد فهي دراسة متكاملة مبنية بناء منهجياً نظرياً، ولا يسعى حاليها إلا أن ادعو جميع المهتمين بالدراسات النقدية الحديثة، والمشتغلين بترجمة، التي فرأيتها بكل ما تستحقه من اهتمام

يحلون من قدرة على امتناع القارئ، وإحياء هذه المظاهر هي ذاكرته ووجدانه

بقى لديا مقالة واحدة في هذا العدد الحافل من (الموقف الأدبي)، وهي الموسومة بعنوان (هجرة المفهوم واعترايب المصطلح، نظرية التفكي نموذجاً) للباحث هواري بلعسور وهي تدور حول قصصه من أهم مصانيف العدد الأدبي العربي الراهن وهي قصص المصطلح النقدي، والتحولات التي تطرأ عليه بفعل الترجمة، التي تنزع عنه من سواه التفكي الأصلي، لتزرعه في ثقافة أخرى ولحمه مختلفة، من دون الإتيان إلى مدى يمثلها للمفهوم الذي وضع له في الأصل لذلك بحث

قراءات الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

د. بدير العظمه *

مدخل

قرأت قصائد العدد الماضي من المؤلف الابي
عدد (٤٧٧) كانون الثاني (٢٠١١)، واستوقفتني
منها هذا النوع في اشكال القصيدة: الحرة والنثريه
كما استوقفتني انها تتحرك كلها بين الذات والانتماء
ولكنها جميعا تقامر في روية العالم روية من خلال
تجربة متميزة شعرية وجدانية.

فتحت "النافذة الموصدة" مع الشاعر رائد
سكر وشعرت بدعاء المحببة الولية مع لاس زين
الدين. وتمسكت حضاريا مع جولت حمير. ودخلت
عالم الارشيف الفكري في "القصيدة الصماء" مع
عبد المطلب محمود. الا ان شعراء الارض المحتلة
وضعتني مجددا امام العاصفة فتعالوا معي لتخلع
لقنعة الأسطورة والفربة السريالية عن قصيدتي
المعنوك طه ومجدد ابي غوش للرى العالم بعينيهما
وتحصه كما لأموره.

ان جوهر الفضال في التجربة الفلسطينية يقوم
على تمكين الذات من الصمود بوجه الاغتصاب
وحفظ الهوية من الصياغ تحرير فلسطين من الدهر
الى البحر ينام في لاوعينا وينهض في بطولات
الشهادة.

اما اليهود واما التحرير واثامة فلسطين التي
استنفدت من أجلها الأجيال

قصيدة مخنلة الحكم بلور ه

"قصيدة مخنلة الحكم بلور ه" الضواي يستدعي
الحكم بلور الله بأعبر الحكم ولاية او يعرض اليه
كما يستدعي الحكم بلور الشعب الذي يوحى

* شاعر ونقد من سوريا

هسد اتفقيه سايكس بيكو ووعد بلعور
والصهيونية طامحة الى العاه اليهودية القومية
للصبيه الفلسطينية واصفاها عن محيطها الطبيعي
وعالمها العربي والاسلامي
قرر المصير وقرر الحيا والاموت بصنعه
شهداونا بسهمهم ورواها المقلوبة التي ترفض
الانحصاء للاث اداب العربية لن تخصي لهذه
الاراداب لان حياقتا وعربا مرتبطان بما يجري
في القدس اليوم

يعتمد الشاعر على التصوير في إيفاع القصيدة
العرصية، ويركز القصيدة لا من وحدة البيت بل
من مقطع متوزع، تفتح الأبيات بعضها على بعض
لحاجة السخرية الدرامية إلى الخروج من الإيقاع
العتيق، إلى التصوير الموضوعي في شعر مبرحي.
كما أن الشاعر يستيقظ القافية في نهايات
المقطع لا لوظيفته العامة بل، ربما لمناعته العظيمة
الشعرية على الإطلاق من معنى إلى معنى آخر من
خلال الاسترسال المبرحي الذي يقتضي الخروج من
القافية فلم يزل حير من المعنى في الشعر الدرامي
لكن الشاعر أحسن في استخدامه بجزء عروصياً
قريباً من بقاء الكلام اليومي وهو الشعر المحدث
(أو المحدث أو الحب) وتمح فاعل به فعل وهو
في تركيزه العروصية

جذب قصيدة المتوكل بالتصوير الدرامي لكنها
لم تزل من بعض هفوات الصنعة ربما يحتاج الانتقال
من الشعر القديم إلى المبرح الروائي في القصيدة
صناعة أقوى وأكثر بطلاً
ولكن لا يمكن للمتلقي أن يتبع بعد الانقلاب
الدرامي الذي يجر عليه من الدائرة فلتشاعر بيشعر
لموروث من الفعل مستعجلاً بـ "لا حين ملصق"
ينتهي القصيدة بمقامة ذهبية تموت في السياق الدرامي
الذي يهتف عليه

قلماني تمثيلان من دوني

ملحد أبو غوش في قصيدته الثرية الثلاث
"زمن" و"جنون" و"ليل" يعبر عن الشهوة والجنون
واقصص الجسد في زمن الاحتلال دالة على عدم
التوازن وأزمة الذات

بشعر قناعات من واقع الاحتلال في ما وراء
الواقع في صور سردية ورسائل شعرية على انعدام
العنفية في الزمن الصهيوني في الأرض المحتلة

للمسريالية أصلاً كثفت اهتماماً للذات ضد
الأحوال الفارقة التي عشتها المجتمعات الأوروبية في
زمن الحرب الكونية الأولى التي كلفها أكثر من
عشرة ملايين جندي فيل و(٢١) مليون جريح

من أجل الطماع القصدية في الجوهر وهو
الاستغلال الأوربي وبعده من أجل الهيمنة
والإملاء بجهنم من المال والثروة أهم من الناس في
أوروبا لصناعته كذلك في فلسطين المحتلة المال
والعصرية والعرفان الأهم من الإنسان
الطبيعي الصهيوني به جاهرة للتصنيع العرقي من
أجل هذه الحرافة

في قصيدة "زمن" يعبر أبو غوش عن الشهوة
التي تغرس الحب

"لطيف عليها بشفتي

و بينهم شديد

التعويض الشعري للشاعر من خلال العنوان
ورحمة الحيلة المقفولة بوحى القصيدة من
ولاه الأسيد والظلم والحاكم بأمره فالقصيدة
تصور الطاغية من خلال "مولود" يرسم فيه
الشاعر صورة الحاكم المستبد رويًا أيها بصير
المتكلم والحاكم بأمره بملك البلاد والعباد والجسد
والطبيعة والكور ويصور الشاعر بشخصية
الطاغية من الواقع والخيال إلى الأسطوري
والخرافي بلغة شعرية حثيثة متكررة، يمزج بها
المجاز بالمصورة الحسية ويقل الشعر من الشعر
الدائري القفائي إلى التصوير الحسي لتخصيصه
الطاغية موطئاً صميم للمتكلم بوطئها نواصي
موتها فلتاغية كتماهف على حشيه مسرعة
متجهاً عوّه الذي لا نحد، وجنونه الذي يطل
الإنسان والكور والظلم والموت

ربما يحذر الطاغية أصلاً من حراسه لكن
واقفاً يتدحرج في كل مكان ورمي فلتاغية في
قصيدة الشاعر كوسي عاصي لكنه يشير إلى
دلائل تطهير العرقي الفاعلي الذي يتلصق به
المستبد العربيه بما فيها فلسطين التي ينتمي
إليها الشاعر

لكنه في حلقه القصيدة يربط الطاغية بروما
مسكراً بيهود وغيره كما في قصيدة مطران
المعلمية المعروفة

الآن التدين الشعري في القصيدة المنشئت
بصير المتكلم يسره التبحر بذات طاغية
مشؤومة متورمه يهاجس مبرحه في السياق
الشعري مصموماً وشكلاً هجران الشاعر في
حزام القصيدة بأن العبيد "قد حطمو كل شيء،
وروما العبيد سيهدم أن عصب ألف روما ويعرق
قصر، ويحرق قصر"

المشكلة هنا هي أن الشاعر أعطى مسألة
القصيدة كلها لنجاحات الطاغية مصرراً على
سيطرته وطمحه لكن المؤلف في حكمه أراح
الطاغية وحل صوته محل صوته معرقاً "أعرف
لكنه ذات أمرى ولا حين ملصق وطيري
مصري حيث قيري، ويليني قد سمعت النداء ها
صبيعة الممر"

لكن العبيد يحطمون ذلك الطويل المنحدر
فيتنصر الإنسان بانصر العالة، الصير المتكلم
الذي توهمه الشاعر عجز عن الطغيان وعصه
بصوت واحد وكل على طرة فلتاغية القوية
المتفردة أن تحجب مثل هذا الوهن في الصنعة
الشعرية نواصي إذ كيف يهتف الطاغية بنجاحه
بفكسرات الذات والطق ببعقه السرخ الذي لا
يرحم الاستبداد ولا يكفي الطغيان هذا الانقلاب
الدرامي من صوت الجيوش إلى صوت
الاعتزاز بالوطن وبهفته المشؤومة بينو متفصلاً
وغير معلول

والطفولة ويرفع جدار الحرافة والقتل ضد الإنسان والحياة، ولم يبق للشاعر غير الجنون والاستذئاب وقصص الجسد والصراع مع الطاغية في القنديل والحارح.

خاتمة

لم تتوقف المعالومة عند شاعرنا المتوكل وأبي غوش ولكنها تواصلت المعركة الإنسانية وتوعدت كسوة هبة حصاره في طرود موحشة بربرية يحلم بالإنقاذ والمحو للهوية الفلسطينية لتحل محلها هوية استيطانية تمارس محواً منهجياً للأحرار الفلسطينيين الذي ينهض شاهدة على ريف الصهيوني وريف حلمه العنصري بالإنقاذ والروال

فالموكل طه لا يتكلم في قصيدته عن الطاغية في المطلق انه قصير رومانتي لا يعرف من ثورة العبيد العاصية والشاعر في تصويره للظلم والطغيان يحير عن أزمة الإنسان والمجتمع مما يكفيه من الطغاة الصغانية وأجرانهم من الداهل

المتوكل طه يرفض من العابر والتاريخي إلى الأسطوري، والديمقراطي والشمالي ليعبر عن المعاناة التاريخية للذات الفلسطينية انه لا يحل - الطغاة من أجل الحرب بل من أجل بقاء الحياة والإنسان. وتؤكد مقاومتها من الفن الشعري راية لها وحصله ضد التوحش والبربرية

و يتحطف أبو غوش من الواقع إلى ما وراء الواقع إلى الشهوة والجنون ويعصم الجسد ليجبر عن المعاناة مصها في إطار سريلي ويعبر القصيدة بتشكيلها الصور والجنون عن أزمة واحدة

والأمرهاء من التاريخي إلى الأسطوري في قصة المتوكل، أو النحول من الواقعي إلى السريلي في قصة ملجأ كلاهما يتوصل بتعبه شعرية مختلفة لتثبت هوية الإنسان والحصار في الوطن الصانع

أشرب ما يتفرق من عسل وماء...

..... تستطيرحون الآن

سماع توافيات

شجرة الزمان

فالحب عند شاعرنا هو الإطباق على الحبيب بشهبة بهم شبيه وما الشهوة هذا الألف للذات المعية المقهورة الشهنة بلزوال في طرود الاحتلال والواقع المصطنع الذي يهدد بالإنقاذ بعصم الجسد الذي يمتلئ صوب الماء كعبه عن عدم الأمل ويهض قمم الشاعر وحشول شوه وما من حل لهذه الأحصام بين الجسد والذات والذات والجسد إلا الجنون، والحروج من الواقع إلى ما وراء الواقع ورفع راية القصيدة بالجملة فاتها الصريالية في وجه الحرافة والعنصرية

و يستمر أبو غوش في قصيدته "ليل" في التعبير عن الانفصام وأزمة الذات والنحول من الواقع إلى ما وراء الواقع، بينما يتوجه إلى الكرم يمسقه قلبه وهبه كب يصبغه حصانه إلى الشهوة وفرض العسل وحفل النرجس لكن القلب مغلق والصراس على الأساور وسببه الكرم لا نقده الشاعر من تحولاته الصريالية في الموهوب والهيمنة والحروج إلى الجنون ينطقى الفجر والمصباح وتتحول صورة الإنسان فكرية إلى حسب الشهوة

كان الذئب في دمي يعوي

و كان الندى يبذل وجهي

و كنت أعوي

فالحواء يوجه الظلام فكالح كل ما تنفي للشاعر

وهكذا نرى أن القصيدة هي الأرض المحتلة لا تعبر عن أزمة الذات في المجرد أو المطلق إنها تنطلق من طرود تاريخية يعرضها الإحلال، يدمر الإنسان والهوية ويعيد الصل الحياة ليقبم اليوس ويسلط إرهاب الدولة على الحرية

رسالة بغداد:

استشراف عام جديد لا يعد
بالتغيير!

ماجد السامري *

إذا كانت المنيب عادة ما تنتهي بالمراجعة والتفويض لما تحقق فيها، بعد أن كانت قد بدأت بالامني والاحلام والتوقعات، فإن سنة ٢٠١٠ (أو السنة السابعة للاحتلال الاميركي للعراق) لم تكن ثقافيا الا من السنوات العجاف، شتتها شتت سابقتها.. فكل شيء حصل فيها كان يمثل حجة تراجع: مواء منها امنيت من عولوا على المحتل عند بداية احتلاله بلدهم فابقاهم ينتظرون ما لاياتي، او من شعروا عن الامل والرجاء بحكومة كل لها ان جعلت الثقافة، ادبا وفنونا، في آخر اهتماماتها، هذا ان قلنا بوجود "اهتمامات عامة" لها، او فعلييات ثقافية كتحت المهرجانات، من المريد الشعري الى الواسطي التشكيلي الى بابل الفني، وقد فتمت نفسها في اسوا حالاتها واكثرها تردبا.. وقبل اتحاد الانباء والكتاب العراقيين هامشي النشاط، لا ينشط الا بالعرصي والعابر من شؤون الالب والكتابة، ولم يمتلك حضورا الا في تلك "لوفات الاخبارية" التي تبثها له بعض القنوات التلفزيونية المتعطفة مع الوضع القائم، او تلك التي تشكّل جزءا منه.. ولعل ما "يسجل" لهذا الاتحاد، في عامه هذا، هو الظاهر احتجاجيا، لا على قمع الفنون وتعطيل دور المثقف،

ومعاصيه بالفتح السعف الامر الذي لايدفع بكثير الاصل الى عروس الاملير بن الوصع الثقافي للعلم الجيد ميكرو اصل من العلم الفك والثقافة -اتها في عراق اليوم لايجتمع على شيء، وليس للمثقفين امكان محدثه ينفون فيها، بلششاء "شزع للسبي" الذي يشكل في يوم الجمعة من كل اسبوع اوسع فصح لهذا اللقاء، وإن كل

و ايضا على مرر الحكومة باغلاق الوادي اللياليه والعشيرة، ومنها "تغدي الاتحاد"، ما جر عليه عصب حدى الجهات النيبه ان يعلق لاهة في عرص اكبر شوارع العاصمة صفة فيها بالمسعدة والمزوق، كما وصعت اعصاه

* (اعلامي وباحث من العراق، مراسل المجلة في بغداد)

في يومه هذا، من الموضوعات ما أعثت منه برامح... كان بعضها مثيراً للطف، وللتعاطف مع الحالة، وبعضها يستكرّ الذموم حتى من المحاجر الحجرية!

ثم كل الغزو الأميركي للعراق، واحتلاله... ليضطرب هذا الشارع مع دخول "قوى جديدة" إليه: بعضها بالكتب التي لم يكن هذا الشارع على ألفة معها موضوعات، وبعضها الآخر بالسلاح الذي يحمله، سواء منهم "جنود الاحتلال" أو من جاؤوا معهم على ظهور الدبابات الغازية، أدلاء، يحملون جنسيات جديدة، وجوازات سفر خاصة بمهامهم التي تعاونوا مع المحتل على أدائها "وطنياً"... فاضطرب الشارع، كما اضطرب الواقع والحياة... وخفت صوت "تعميم الشطري"، أقدم الكتيبة الباقين في شارع المتنبي، وهو يعلن عن كتبه، مهدداً لإعلانه بلبات من قصيدة للجواهري، أو بعبارة ذات دلالة، وأليات من الشعر من يفظط... بعد أن وجد "الوجه الغربية" تملو بأصواتها على صوته وصوت هذا الشارع. وكانت الطامة الكبرى التي وقعت لهذا الشارع يوم تغييره العام ٢٠٠٧، لتذهب مع ضحايا من البشر، ملايين الكتب، عدداً وعناوين. بعدها صمت "تعميم الشطري" الذي ظل النغم والعشيرة يغالين كلماته وصوته إذا ما تحدث، لهول ما رأى... وربما لأن قوة الحياة في داخله أبقت أن تستسلم لكلمات الرثاء التي يمكن أن تقال أمام ما حصل!

واليوم، عاد هذا الشارع، وبقوة أكبر... ولم تعد ترى بين رواده جندي احتلال، فلكتيبة الذين وجدا في تغيير الشارع تحدياً لهم فسموا على إعاقة الحياة إليه، تحليداً لنكروى من فهدوا من الأخوة والأحباء وزملاء المهنة... فإذا هو يعود: مكتبة متواصلة الامتداد بامتداده وقد جاؤوه بالكتب كلها، ليجد كل قارئ ما يريد وعنه يبعث، فإذا ما وجدت أسعار الكتب الجديدة تنفك فهنك "مكتبة حنش" التي توفر لك الكتاب نفسه بنصف سعره... ولكن بنفسه مصورة عن الأصل!

ويستمر يوم الجمعة من كل أسبوع على عهده: ملتقى للكتابيين العراقيين من مختلف السوراد والمشارب، يلتقون مائتين، أو في "مقهى الشايد" التي أضحت أحد العناوين البارزة في هذا الشارع... الكل يتحدث، ولكن في شؤون عابرة، من دون أن تكون هناك "مضمة ثقافية" محل نقاش بينهم... فاليوم عابر، كما بقية أيام المتقنين في العراق اليوم، والقراء عابر، والثقافة، في جنب كبير منها، أضحت كذلك!

هذه "الأبعد" في حيلة الثقافة في بغداد، كما في العراق كله، وإن بدرجات أنشئ... لم تعد "تصنع" شيئاً، ولا يمكن أن يظهر من خلالها متفك كذاك الذي صنعه مسيئات القرن الماضي وسبيلاته. لم تعد هنا مقام ثقافية كما كنت، يجمع فيها المتقنون ويتحاورون في شؤون وقضايا قللت، وبمواء، إلى التمهيس فائقون، وخرجت بتيزات جديدة، وبوجه

البحث فيه عن الكتب، وليس في قضايا الثقافة وشجونها. أما المتقنون فهم بين واحدة من حالات ثلاث: فإما نأزح بعيش خارج البلد، مستحقاً من البلد المنصيف "حق الأقلية" و"حق القراءة"، فضلاً عن "حق الغربة والتشرد"... أو منطلق على نفسه: يقرأ في وحدته، ويكتب لهذه الوحدة، ولم تعد له تلك الصلات بالبحر العلة ولا بالبحر الثقافية العربية إلا من خلال المقراء، والقراءة وحدها... والحالة الثالثة هي حالة "المنقب المعاصر" الذي يحاول أن يخرج إلى الحياة العلة، وإن في أيام من الأسبوع بقصد التواصل مع الآخرين، وغالباً ما يجد "الرحلة" شاقة، سواء في الذهاب أو العودة، لأحزمة شوارع المدينة التي أطلق عليها لأسباب أمنية!

فإذا ما أردت أن تكون فكرة أوضح عن المشهد الثقافي في بغداد تحديداً، فما عليك إلا أن نقصد "شارع المتنبي" في يوم جمعة من أيام الأسبوع. فهذا الشارع العريق تاريخاً، ومكتبات، ورواداً، تحول مع تسعينات القرن الماضي، يوم طاول الحصار كل شيء في حيلة الأفراد كما في الحياة بعلة، إلى شارع ثقافي بامتياز، ليسر المنقب، كما من المجتمع العراقي، بأصوات حقة من تاريخه الحديث، كانت تبيت الناس فيها تفرغ من محتوياتها حتى وصلت إلى قلب الأيواف الدائرية للبيت ويبعها من أجل تأمين الخبر... أما المتقنون في هذا "المجتمع المفقور" فقد دبت أيديهم إلى رفوف الكتب في مكتباتهم الشخصية منزعة مجموعة من هنا، وأخرى من هناك، لا للقرأ... وإنما لتمتص بها إلى "شارع المتنبي" الذي أصبح بين لباب الحصار ونهاره أوسع سوق للكتاب، يبعاً وشراءً... فلكل بيت كنهه ليطفي بعض مستلزمات حاجاته الحياتية الملحة. أقدم على ذلك الشاعر، والقصص والروائي، فالكاتب وأسند الجامعة. أما المشتري فكانوا قلة من العراقيين لم تكن يهم خصاصة، وأفواج من العرب الذين اقتصوا ذلك "الشارع - السوق" بأموالهم، مستعدين من شتيين: نذرة المعروض من الكتب، والفروق العالية في سعر صرف العملات غير العراقية... فحصلوا ما وجدوا فيه تجارة رابحة في بلدانهم... وبين ما كانوا يقتنون ما يندرج في عداد النادر من الكتب... الذي يكون له سعره هناك، في بلدانهم!

واستمرت هذه "التراجيديا الثقافية" وتواصلت عروضاً ومشاهد: فما دامت هناك حاجة إلى المال فهناك كتب تعرض كل أسبوع... للبيع... وهذا في هذا الشارع، كنت تلقى من يمتني فرحاً مستخلاً ما حصل عليه، ومن أتلفته حيلة بكاء موزل لفرط ما أضاع و"بند مضطرب" ما كان في يده وأبدى الآخرين من أصحابه. ووجدت الضائقات العربية، وغير العربية، في الشارع،

المطبوعات، ما يصدر منها داخل البلد وما يأتي من الخارج، إلى جانب ما توعد به وزير الثقافة الجديد، لحظة تسلمه مهام الوزارة من الوزير السابق، من أنه سينزع ما أسماه "العقول المسخخة" من بعض الروايس، في وقت كل المتفقون قد أعربوا فيه عن أملهم (في إنشاء أشهر "الحصل الوزاري" الذي دام تسعة أشهر بالتمام والكمال!) في أن تكون "ولادة" وزيرتهم "بوزير بعدهم، لا يتوعدوها... خصوصاً وأنهم وجدوا الثقافة وقد عرفت بما عرفت فيه وزارتها: سيغة الجهل بالثقافة على كل ما هو ثقافي في الأصل!...

هذا الواقع ينفع ببعض المتفقين اليوم إلى البحث عن سبيل لايجاد منافذ خاصة بالثقافة، إذا أرادوا "صنعها" على نحو حقيقي. وكما وجدوا في "قاعات الفنون التشكيلية" الخاملة تجربة ناجحة في تقديم الفن التشكيلي العراقي، فإنهم يفكرون في ايجاد دور نشر، ومجلات ثقافية، وتجمعات أيضاً، من شأنها إذا ما قامت واستوت وجوداً وفعالية ثقافية أن تعيد الثقافة البلد حيويته. وقبل ذلك اعتبرها.

إلا أن هذا يحتاج شيئاً من المغامرة.. ويبدو أن المغامرين (على مستوى الثقافة، لا في السياسة) قلّة قليلة بين مثفي هذا البلد!

وأعمال ابداعية مطبوعة بسمات ذلك الجديد الذي له أسست، ومنه تكونت وكوّنت، ومن بين الذي أسست له "حركة جيل المثقفين" بكل ما أعطت في مستوى ابداعى جديد. وحتى "الاتحاد الأدباء" لم يعد له شيء من الثقل الذي كان له، فقد اتحدت مع الموجة، وطغى الخفة على ما يقال في جلساته الأسبوعية، حتى بدا "الجواهري" غريباً، أو كالغريب في هذا المينى الذي يتصنّر مدخله بحدارية ثم وضع رسمة عليها.

وإذا كان الجواهري الشاعر من أكثر دعاة حرية الفكر والتعبير، ودفاعاً عن "حرية المثقف"، و"حرية التعبير"، فإن المثقف العراقي الذي يمر اليوم من أمام جداريته، يجد نفسه على شك بما توهم من "حرية التعبير" التي قالوا له إن "جنود الاحتلال" و"مجنّبيه" قد حملوها إليه... وإن على ظهور دباباتهم. فما يتحرك اليوم، في غير مستوى من مستويات السلطة (الدينية والحكومية الحاكمة) يحمل الدثر بحجب الكثير، منعاً أو تحريماً. فمن بعد تحريم الموسيقى وغلقي أقسامها في معاهد الفنون من قبل وزارة التربية (وأعيدت بقرار من وزير التربية الجديد)، هناك توعد بإعادة الرقابة على الكتب وسفر

رسالة صنعاء:

مؤتمر للسياسات الثقافية والتنمية
الثقافية

مجيب السوسي *

أعد المركز الثقافي العربي السوري بصنعاء برنامجاً عن الربع الأول من العام ٢٠١١م تضمن في أولياته أهمية المسرح في معالجة القضايا العامة في المجتمع، وكذلك الحركة الشعرية المعاصرة في سورية - نزار قباني - نموذجاً تحدثت في هذه المحاضرة السيد مجيب السوسي عن مقدرة الشاعر القباني وبراعة لوحاته النفسية التي تنمى مع المشاعر الجمعية، إضافة إلى استخدامه الأسلوب الرفيع "السهل الممتنع" ومصلحته بين القصصي والعامة لتكون لغة ثلاثة مذهبة وبارعة، تمنح دلالات جديدة في الشعر العربي، وتصيب في مكونات البلاغة في بساطة محيرة، كما بين في محاضراته موقف نزار قباني من قضايا المراد، والوطن والانسان بأسلوب فني يعتمد على تشكيل صورته البلاغية ولوحاته الأخاذة وموسيقاه الرائعة في مشغل شعري مذهل.

الحديث عن عبق العلاقات بين القطرين الشقيقين خصوصاً فيما يتعلق بالمشهد الأدبي والتبادل الثقافي والاستفادة من التجارب الإبداعية فيما بينهما (شعراً ورواية وقصة وقرائناً ونقداً) إلخ.

وفي المشهد الثقافي اليمني يرى الأدب اليمني عبد القاهر مجلي أن المشهد الثقافي اليمني يمر بموت - ويدعو إلى الغضب - على حد تعبيره، ويرى أن المؤسسات الثقافية اليمنية مطوية أو انثقالة وإقصائية يطلب عليها الأديولوجي الرجائي.

أما فيما يتعلق بتأخذ أبناء صنعاء، فقد أعد برنامجاً ثقافياً جديداً يحتوي - إلى جانب ندواته وفعالياته المتعلّقة بالشعر والنقد والكتابة المردية -

هذا وقد قدم المركز الثقافي العربي السوري في صنعاء بالتعاون مع جامعة صنعاء والمركز اليمني للدراسات (منازل) وكلية الآداب والعلوم الإنسانية ومؤسسة بيتنا للتراث والتنمية - أسبوعاً ثقافياً استمر خمسة أيام بدءاً من تاريخ ٢٠١١/١/١٥م تضمن عرضاً لبعض اللوحات التاريخية السورية - وكذلك اليمينية إضافة إلى العديد من المحاضرات الهامة لمجموعة من أساتذة الجامعة والأكاديميين المهتمين بهذا التخصص، وكذلك قلم السيد مجيب السوسي بزيارة إلى مركز البحوث العلمية وقدم مجموعة من عناوين الكتب والمجلات التي تصدرها وزارة الثقافة السورية - اتحاد الكتاب العرب في سورية إلى مدير المركز الدكتور عبد العزيز العقلاحي الذي يعد رمزاً ثقافياً وأديباً في اليمن، وجرى

* شاعر سوري - رئيس المركز الثقافي بصنعاء، مرسل مجلة في الجمهورية اليمنية

إلى قوة ناعضة وإلى رافعة أساسية من روافع التقدم والتنمية).

أما محور هذا المؤتمر فهي كما يلي:

«المحور الأول - دور الثقافة في التنمية.

«المحور الثاني - المرأة والثقافة والتنمية المجتمع.

«المحور الثالث - المؤسسات الاقتصادية ودورها في التنمية الثقافية.

«المحور الرابع - جلسة نقاش حول تقرير التنمية الثقافية.

كذلك يعقد المجلس التنفيذي لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين دورته الثالثة تشبهاً لمخرجات المؤتمر العام العاشر الذي عقد في عدن من العام الماضي ٢٠١٠م وسيتم خلال دورة المجلس هذه مناقشة التقرير العام والتقرير المالي. كما صرحت بذلك السيدة هدى أبلان أمين عام الاتحاد.

علي عدد من ورش العمل من بينها ورشة عمل حول القصة القصيرة جداً وأخرى عن قلب الطفل وثلاثة حول تقنيات الكتابة الشعرية والسرديّة والاحتفاء بمجموعة من الإصدارات الجديدة وتكريم عدد من المعارض الفنية والفوتوغرافية ويجري العمل على إصدار العدد الأول من مجلة ثقافية وأدبية كما صرح بذلك رئيس فرع الاتحاد في صنعاء.

كذلك يجري الإعداد إلى عقد مؤتمر للسياسات الثقافية والتنمية الثقافية من قبل وزارة الثقافة اليمنية وسيطرح المؤتمر علاقة الثقافة بالتنمية الراهنة حيث تشغل الثقافة حيزاً قليلاً في العملية التنموية. وأشرف الدكتور محمد أبو بكر المفلحي وزير الثقافة في اليمن (إلى أن المؤتمر يهدف إلى الاتفاق على ضرورة وضع الثقافة في رأس أولويات التنمية وتحويلها من حالة الهلوسة